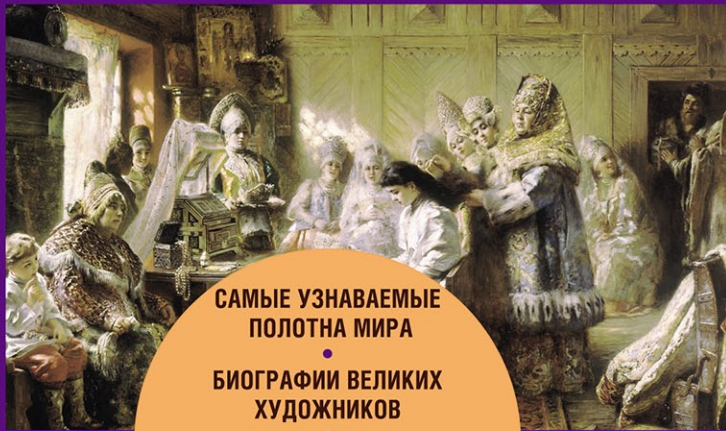


# РУССКОЕ ИСКУССТВО

## 100 ШЕДЕВРОВ



САМЫЕ УЗНАВАЕМЫЕ  
ПОЛОТНА МИРА

•  
БИОГРАФИИ ВЕЛИКИХ  
ХУДОЖНИКОВ

•  
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ  
ШЕДЕВРОВ

•  
СЮЖЕТЫ И ГЕРОИ

•  
СИМВОЛЫ И ЗНАКИ





# РУССКОЕ ИСКУССТВО

---



Москва  
2015

100 ШЕДЕВРОВ

**Русское искусство. 100 шедевров.** — Москва : Эксмо, 2015. — 96 с. :  
Р89 ил. — (Художник в 100 картинах).

ISBN 978-5-699-82722-0

Русская живопись, безусловно, выделяется в мировом художественном наследии. Будучи исключительно религиозной до XVII века, отечественная живопись всегда откликалась на исторические перемены: обращение к светской живописи при Петре I, зарождение бытовой живописи в XVIII веке, романтизм, реализм и классицизм в XIX, и, конечно, авангард XX столетия. В подарочном издании рассказывается о великих русских живописцах и раскрывается история создания знаменитых полотен выдающихся мастеров.

УДК 75.03(470)  
ББК 85.143(2)



# Содержание

<b>Введение</b> .....	5	<b>Бедная Лиза</b> <i>Орест Адамович Кипренский</i> .....	29
<b>Донская икона Божией Матери и Успение Богородицы</b> <i>Феофан Грек</i> .....	6	<b>Итальянский полдень</b> <i>Карл Павлович Брюллов</i> .....	30
<b>Троица</b> <i>Андрей Рублёв</i> .....	7	<b>Всадница</b> <i>Карл Павлович Брюллов</i> .....	31
<b>Спас из Деисусного чина (Звенигородский)</b> <i>Андрей Рублёв</i> .....	8	<b>Портрет графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини</b> <i>Карл Павлович Брюллов</i> .....	32
<b>Благовещение Устюжское</b> <i>Неизвестный иконописец</i> .....	9	<b>Последний день Помпеи</b> <i>Карл Павлович Брюллов</i> .....	33
<b>Похвала Владимирской иконе Божией Матери. Древо государства Российского</b> <i>Симон Фёдорович Ушаков</i> .....	10	<b>Княжна Тараканова</b> <i>Константин Дмитриевич Флавицкий</i> .....	34
<b>Богоматерь Елеуса Киккская</b> <i>Симон Фёдорович Ушаков</i> .....	11	<b>Радуга</b> <i>Иван Константинович Айвазовский</i> .....	34
<b>Портрет статс-дамы Марии Андреевны Румянцевой</b> <i>Алексей Петрович Антропов</i> .....	12	<b>Девятый вал</b> <i>Иван Константинович Айвазовский</i> .....	35
<b>Портрет Петра I</b> <i>Алексей Петрович Антропов</i> .....	13	<b>Лунная ночь на Днепре</b> <i>Архип Иванович Куинджи</i> .....	36
<b>Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме</b> <i>Иван Петрович Аргунов</i> .....	14	<b>Ночное</b> <i>Архип Иванович Куинджи</i> .....	37
<b>Празднество свадебного договора</b> <i>Михаил Шибанов</i> .....	15	<b>Притихло</b> <i>Николай Никанорович Дубовской</i> .....	37
<b>Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия</b> <i>Дмитрий Григорьевич Левицкий</i> .....	16	<b>Все в прошлом</b> <i>Василий Максимович Максимов</i> .....	38
<b>Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова</b> <i>Дмитрий Григорьевич Левицкий</i> .....	17	<b>На работу</b> <i>Николай Петрович Богданов-Бельский</i> .....	39
<b>Портрет графини Урсулы Мнишек</b> <i>Дмитрий Григорьевич Левицкий</i> .....	18	<b>Новая сказка</b> <i>Николай Петрович Богданов-Бельский</i> .....	40
<b>Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке</b> <i>Владимир Лукич Боровиковский</i> .....	19	<b>Тройка (Ученики мастеровые везут воду)</b> <i>Василий Григорьевич Перов</i> .....	41
<b>Портрет Марии Ивановны Лопухиной</b> <i>Владимир Лукич Боровиковский</i> .....	20	<b>Сцена на могиле</b> <i>Василий Григорьевич Перов</i> .....	42
<b>Портрет Елены Александровны Нарышкиной</b> <i>Владимир Лукич Боровиковский</i> .....	21	<b>Портрет Достоевского</b> <i>Василий Григорьевич Перов</i> .....	43
<b>Прощание Гектора с Андромахой</b> <i>Антон Павлович Лосенко</i> .....	22	<b>Приезд станового на следствие</b> <i>Василий Григорьевич Перов</i> .....	
<b>Портрет Александры Петровны Струйской</b> <i>Фёдор Степанович Рокотов</i> .....	23	<b>Утопленница</b> <i>Василий Григорьевич Перов</i> .....	45
<b>Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора</b> <i>Александр Андреевич Иванов</i> .....	24	<b>Перед венцом</b> <i>Фирс Сергеевич Журавлёв</i> .....	46
<b>Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения</b> <i>Александр Андреевич Иванов</i> .....	25	<b>Купеческие поминки</b> <i>Фирс Сергеевич Журавлёв</i> .....	46
<b>Явление Христа народу (Явление Мессии)</b> <i>Александр Андреевич Иванов</i> .....	26	<b>Христос в пустыне</b> <i>Иван Николаевич Крамской</i> .....	47
<b>Молодой садовник</b> <i>Орест Адамович Кипренский</i> .....	27	<b>Неизвестная</b> <i>Иван Николаевич Крамской</i> .....	48
<b>Портрет Александра Сергеевича Пушкина</b> <i>Орест Адамович Кипренский</i> .....	28	<b>Неутешное горе</b> <i>Иван Николаевич Крамской</i> .....	49
<b>Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова</b> <i>Орест Адамович Кипренский</i> .....	29	<b>Сватовство майора</b> <i>Павел Андреевич Федотов</i> .....	50

<b>Свежий кавалер</b> (Утро чиновника, получившего первый крестик) Павел Андреевич Федотов . . . . .	51
<b>Вдовушка</b> Павел Андреевич Федотов . . . . .	52
<b>Московский дворик</b> Василий Дмитриевич Поленов . . . . .	53
<b>Христос и грешница (Кто из вас без греха?)</b> Василий Дмитриевич Поленов . . . . .	54
<b>Бабушкин сад</b> Василий Дмитриевич Поленов . . . . .	55
<b>Пётр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе</b> Николай Николаевич Ге . . . . .	56
<b>Мокрый луг</b> Фёдор Александрович Васильев . . . . .	57
<b>Март</b> Исаак Ильич Левитан . . . . .	58
<b>У омута</b> Исаак Ильич Левитан . . . . .	59
<b>На бульваре</b> Владимир Егорович Маковский . . . . .	60
<b>Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям</b> Константин Егорович Маковский . . . . .	61
<b>Болгарские мученицы</b> Константин Егорович Маковский . . . . .	62
<b>Под венец</b> Константин Егорович Маковский . . . . .	63
<b>Бурлаки на Волге</b> Илья Ефимович Репин . . . . .	64
<b>Запорожцы пишут письмо турецкому султану</b> Илья Ефимович Репин . . . . .	65
<b>Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года</b> Илья Ефимович Репин . . . . .	66
<b>Не ждали</b> Илья Ефимович Репин . . . . .	67
<b>Утро стрелецкой казни</b> Василий Иванович Суриков . . . . .	68
<b>Боярыня Морозова</b> Василий Иванович Суриков . . . . .	69
<b>Неравный брак</b> Василий Владимирович Пукирев . . . . .	70
<b>Грачи прилетели</b> Алексей Кондратьевич Саврасов . . . . .	71
<b>Утро в сосновом лесу</b> Иван Иванович Шишкин, Константин Аполлонович Савицкий . . . . .	71
<b>Прачки</b> Абрам Ефимович Архипов . . . . .	72
<b>Девушка с кувшином</b> Абрам Ефимович Архипов . . . . .	72
<b>Северная идиллия</b> Константин Алексеевич Коровин . . . . .	73
<b>Гурзуф</b> Константин Алексеевич Коровин . . . . .	73
<b>Витязь на распутье</b> Виктор Михайлович Васнецов . . . . .	74
<b>Богатыри</b> Виктор Михайлович Васнецов . . . . .	75
<b>Сирин и Алконост. Песнь радости и печали</b> Виктор Михайлович Васнецов . . . . .	75
<b>Три царевны подземного царства</b> Виктор Михайлович Васнецов . . . . .	76
<b>Видение отроку Варфоломею</b> Михаил Васильевич Нестеров . . . . .	77
<b>На Руси (Душа народа)</b> Михаил Васильевич Нестеров . . . . .	78
<b>Царевна-Лебедь</b> Михаил Александрович Врубель . . . . .	79
<b>Демон (серия картин)</b> Михаил Александрович Врубель . . . . .	80
<b>Утро</b> Михаил Александрович Врубель . . . . .	82
<b>Красавица</b> Борис Михайлович Кустодиев . . . . .	83
<b>Купчиха за чаем</b> Борис Михайлович Кустодиев . . . . .	84
<b>Портрет Фёдора Шаляпина</b> Борис Михайлович Кустодиев . . . . .	85
<b>Апофеоз войны</b> Василий Васильевич Верещагин . . . . .	86
<b>Двери Тимура (Тамерлана)</b> Василий Васильевич Верещагин . . . . .	87
<b>Торжествуют</b> Василий Васильевич Верещагин . . . . .	87
<b>Водоем</b> Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов . . . . .	88
<b>Изумрудное ожерелье</b> Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов . . . . .	89
<b>Девочка с персиками</b> Валентин Александрович Серов . . . . .	90
<b>Портрет Иды Рубинштейн</b> Валентин Александрович Серов . . . . .	91
<b>Дама в голубом</b> Константин Андреевич Сомов . . . . .	92
<b>Черный супрематический квадрат</b> Казимир Северинович Малевич . . . . .	93
<b>Спортсмены</b> Казимир Северинович Малевич . . . . .	93
<b>Купание красного коня</b> Кузьма Сергеевич Петров-Водкин . . . . .	94
<b>Богоматерь Умиление злых сердец</b> Кузьма Сергеевич Петров-Водкин . . . . .	95





## Введение



Начало развития русской живописи принято относить к началу XI века. Как известно, в конце X столетия Киевская Русь приняла христианство, и по указанию князя Владимира Красное Солнышко стали активно воздвигаться первые храмы. Для украшения интерьеров потребовались иконы, фрески и мозаики — это и были первые художественные произведения русских мастеров. Расцвет данного вида искусства пришелся на XIV–XV века, его ярчайшими представителями считаются Феофан Грек и Андрей Рублёв.

В XVII столетии религиозная живопись постепенно начала отходить на второй план и все больше уступать место светским мотивам. Объектом внимания искусства стал человек, а главенствующим жанром — портрет. В манере письма художников появилась большая изысканность.

Новый этап развития отечественной художественной школы пришелся на XVIII век, когда благодаря Петру I намечилось расширение политических и культурных связей России с дальними странами. Под влиянием западных традиций работы русских мастеров обогатились свежими образами и сюжетами. Поскольку в то время в искусстве лидирующие позиции занимал классицизм, на полотнах чаще можно было встретить античные аллегории и отсылки к библейским историям. Прежнюю значимость сохранял и портрет, только теперь вместо парадного представления модели, художники стремились показать личность. Наиболее известные живописцы той поры — А. П. Антропов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский и др.

Чуть позже в русское искусство начинают проникать идеи романтизма. Художников занимают глубокие чувства и роковые страсти. Все выразительнее и живее становятся сюжеты из жизни аристократов, возникает интерес к народному быту (правда, пока он носит преимущественно идиллический оттенок). Кроме того, постепенно закладываются основы пейзажа как самостоятельного жанра и появляются первые робкие попытки отступить от надуманности академических сюжетов. Русское художественное наследие пополняется работами О. А. Кипренского, К. П. Брюллова, И. К. Айвазовского и др.

В XIX веке силу набирают реализм и народность. Тогда же совершается поистине знаковая революция: студенты петербургской Императорской Академии художеств, не пожелавшие более писать наскучившие программные работы, организуют Товарищество передвижных художественных выставок. Общепринятые стандарты с их отстраненностью от реальности более не признаются: на новых картинах обличаются нечистые на руку чиновники и купцы, предстают тяжелые будни крестьян и бесчеловечные ужасы войны... Возрастает интерес к национальному, что находит воплощение в изображении ярких сцен из народных сказок и былин, появляются картины лирического русского пейзажа. Бунтари-передвижники, среди которых И. Н. Крамской, В. Г. Перов, И. Е. Репин, А. И. Куинджи, И. И. Левитан, В. И. Суриков, становятся визитной карточкой русского искусства.

В конце XIX — начале XX века намечается интерес к передаче идеи, а не формы. Символизм, неоклассицизм, модерн оказывают влияние на творчество М. А. Врубеля. Не обходит стороной российских художников и импрессионизм: интерес к этому направлению живописи заметен в картинах В. А. Серова. XX век с его революционными веяниями открывает новые возможности авангардного искусства: стремление довести до абсолюта идею абстракционизма наблюдается в творчестве К. С. Малевича.

Даже опираясь на этот краткий экскурс, можно сделать вывод о том, что русское искусство очень богато и многогранно. Настоящее издание позволит вам насладиться его истинными шедеврами, начиная с древних времен и заканчивая первой половиной XX века.



# Донская икона Божией Матери и Успение Богородицы

Феофан Грек

1392 г. Дерево, темпера. 86×68 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## СВЯТАЯ ЗАСТУПНИЦА

Первоначально икона хранилась в Донской области в церкви Благовещения в так называемом Сиротином городке. Уже с момента своего написания она была очень почитаема, но после битвы на Куликовом поле стала поистине легендарной. Во время сражения, состоявшегося 8 сентября 1380 года в день Рождества Пресвятой Богородицы, святой образ находился в стане русских воинов. После победы казаки подарили его московскому князю Дмитрию Донскому. С тех пор икона стала именоваться Донской и получила широкую известность у православного народа Древней Руси.

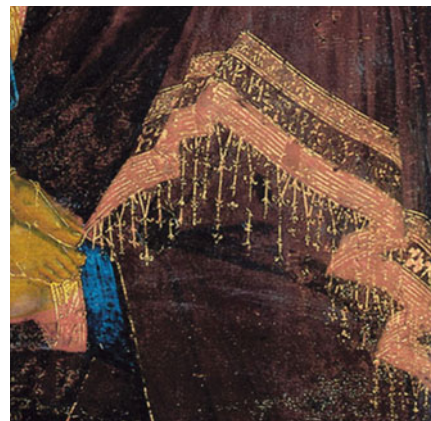
Изображенная Богородица считалась защитницей от иноверных врагов. Именно перед ее образом молился Иван Грозный накануне казанского похода, а жители Москвы искали избавления от поступивших к городу войск татарского хана Газы II Герая. Эту же икону патриарх Иов использовал, чтобы благословить Бориса Годунова на царство, а князь Василий Голицын брал ее с собой в крымский поход.

Когда-то данное изображение Богородицы украшал красивый драгоценный оклад. Однако в 1812 году редкие самоцветы и жемчуга вынули солдаты французской армии, а после революции 1917 года исчезли и остальные атрибуты обрамления.



Образ представляет собой один из вариантов иконографического типа «Умиление», где Божия Мать изображалась по пояс с Христом-младенцем в правой руке. Изначальный золотой фон иконы утрачен — нимбы над головой Богородицы и Спасителя не сохранились, но лики и одежды хорошо видны.

Богоматерь словно предвидит судьбу своего сына. Ее раскрытая и удлиненная шея и своеобразная пространственная постановка головы очень напоминают Мадонн итальянской школы иконописи. Однако лицо Девы Марии не печально,



■ Золотая греческая надпись на рукаве Богородицы, скорее всего, стих библейского псалма: «*Вся слава дочери цареви внутрь, рясны златыми одяена, преиспещрена*»

а, скорее, полно внутренней просветленности, что было несвойственно византийским иконам. Автор добивается такого эффекта с помощью умелого применения плавных линий, в которых нет ничего жесткого и стремительного. В расположении глаз и рта заметна ассиметрия: они нарисованы не на параллельных, а как бы на сходящихся осях и немного сдвинуты вправо. И в этом исследователи видят еще одну особенность русского письма. Константинопольские иконописцы той эпохи придерживались строгих канонов и не позволяли себе экспериментировать с формами в угоду большей эмоциональной выразительности.

Еще одна характерная особенность образа — обнаженные до колен ноги Христа, стоящие на левой руке Богоматери, которой та придерживает складки его одежды. Они символизируют принятие Спасителем своей участи.

На оборотной стороне удивительно хорошо сохранилось изображение Успения Богородицы. Умершая Дева Мария нарисована в окружении двенадцати апостолов и двух епископов. На переднем плане расположена свеча, символизирующая угасание жизни. В центре композиции находится Иисус Христос, он значительно выделяется среди остальных персонажей, почти в два раза превышая их по росту. Используемая иконописцем цветовая гамма более темная и драматичная.



■ Крошечная белая фигурка в руках Спасителя — символ бессмертной души Богоматери



# Троица

Андрей Рублёв

1425–1427 гг. Дерево, темпера. 141,5×114 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## СИМВОЛ ВЕРЫ

Андрей Рублёв — самый известный мастер московской школы иконописи и почитаемый настолько, что Русская православная церковь даже канонизировала его в лике преподобного. Как звали художника в миру, неизвестно — монашеский постриг он принял под именем Андрей. Прозвище Рублёв, вероятно, произошло от слова «рубель» — так в старину на Руси называли инструмент, который использовали для выколачивания (стирки) и глажки белья.

В число работ знаменитого иконописца входят росписи Благовещенского собора в Московском кремле, которые он делал совместно с Феофаном Греком. Факт сотрудничества с таким именитым мастером свидетельствует о том, что Рублёв был признанным знатоком своего дела. Однако наибольшую известность он получил как автор иконы «Троица».

История создания знаменитого образа такова. Настоятель Троице-Сергиева монастыря Никон Радонежский, предчувствуя скорую кончину, спешил украсить стены вновь воздвигнутого Троицкого собора святыми ликами. С этой целью он обратился к двум прославленным иконописцам — Андрею Рублёву и Даниилу Чёрному. Мастерам предстояло не только расписать монастырь, но и создать несколько

самостоятельных изображений для многоярусного иконостаса. Поскольку для работы над фресками требовалось выждать год (здание должно было осесть, чтобы росписям ничто не угрожало), художники приступили к написанию икон. Созданная Рублёвым «Троица» предназначалась для правой стороны Царских врат и впоследствии стала образцом для многочисленных подражаний.

Икона представляет собой изображение задумчивых ангелов, восседающих вокруг стола у жертвенной чаши. Три фигуры образуют нечто наподобие замкнутого круга — символа бесконечности. И хотя у каждого из ангелов своя поза и своя одежда, написаны они однотипно, поэтому кажутся наделенными равным достоинством. Кроме того, каждый из них держит в руках жезл — знак божественной власти.

Изображение дарит ощущение одухотворенности и торжественного покоя. При взгляде на икону не ощущается никакой динамики — только спокойная статичность. Даже контуры и складки одежды выглядят хрупкими и невесомыми. Палитра удивительно гармонична: соединение нежно-голубого, светло-зеленого и золотого цветов действует абсолютно умиротворяюще.

Глубокий смысл этой иконы заключается в духовном единстве и взаимной любви.



■ Стоящая в центре композиции чаша с головой жертвенного тельца в Средние века считалась прообразом святого Грааля, из которого во время Тайной вечери испил Иисус Христос



■ За спиной каждого из ангелов изображен особый символ. Белокаменные палаты — это олицетворение духовного познания, в Псалтыри духовное саморазвитие человека отождествляется с работой зодчего. Дерево — это древо жизни, символ вечности и рая. Гора — знак благородных и высших устремлений человеческой души

# Спас из Деисусного чина (Звенигородский)

Андрей Рублёв

Начало XV в. (1410-е гг.). Дерево, темпера. 158×106 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ВЗГЛЯД, ПРОНИКАЮЩИЙ В ДУШУ

В 1918–1919 годах в Звенигород отправилась экспедиция по поиску исторических ценностей. Она так и могла бы завершиться несущественными находками, если бы один из исследователей, Григорий Осипович Чириков, не догадался заглянуть в заброшенный сарай, стоявший недалеко от Успенского собора на Городке. Среди обычного хлама он обнаружил доску, где из-под копоти и грязи едва просматривался лик Христа. Впоследствии оказалось, что это фрагмент знаменитого Звенигородского чина — уникального ансамбля древнерусской иконной живописи. К сожалению, уцелели лишь три поясные иконы: непосредственно Спаса, архангела Михаила и апостола Павла. В целом же по

традиции образов должно было быть семь.

После реставрации на основе стилистического анализа, проделанного известным русским живописцем Игорем Эммануиловичем Грабарём, было решено, что автором найденных изображений является Андрей Рублёв. Прямых письменных источников, подтверждающих данный факт, нет. Однако предполагается, что заказчиком чина выступил Юрий Звенигородский — крестник преподобного Сергия Радонежского и основатель Троицкого собора (ныне Троице-Сергиева лавра). Более чем вероятно, что Андрей Рублёв, работавший в данном монастыре, и стал исполнителем заказа.

Образ Христа наряду с ликом Богородицы был излюбленным для Рублёва. Изображая его, иконописец всегда отдавал работе все силы, как духовные, так и творческие. Спас из Деисусного чина — ярчайшее свидетельство зрелости таланта художника. Работа отличается значительностью, глубиной и неисчерпаемостью содержания. Именно в этой иконе соединились жизненный опыт Рублёва и глубинное понимание образа, а также блистательно раскрылась живописная манера художника.

Представление Христа на иконах в те времена было жестко канонизировано (тип лица, одежда, надписи имени на фоне). Тем не менее найти две совершенно одинаковые иконы сложно. Как бы ни хотел творец, но его собственная личность всегда накладывает отпечаток, пусть и легкий, на всю работу. Тем более заметным он становится тогда, когда речь идет о таком мастере, как Андрей Рублёв.

На его иконе Иисус Христос предстает в самом расцвете духовных и физических сил. Он выглядит не отрешенным, суровым и всезнающим, а сильным, спокойным, абсолютно живым, внушающим доверие и надежду. Это ярчайшее свидетельство зрелости таланта художника.

Несмотря на частично сохранившийся лик и фигуру, впечатление от образа создается полное и завершённое. Ни один элемент в лике Спасителя не

подчеркнут чрезмерно — все пропорционально и гармонично. Открытая шея слегка повернута, в то время как обрамленное длинными волосами лицо обращено непосредственно к зрителю. Это придает всему образу едва уловимое движение.

Мастер наделяет Христа типично русскими внешними чертами, делая особо выразительными глаза. Небольшие по размеру и слегка суженные, они внимательно и доброжелательно смотрят из-под слегка приподнятых бровей. Ясный, открытый и благодостный взгляд направлен прямо на зрителя. В нем чувствуется желание вникнуть в душу человека, понять и простить его.

Характерной особенностью является и чистота используемой Рублёвым палитры — лик Спасителя прописан исключительно мягкими светлыми тонами. Следует сказать, что в византийских иконах того времени для передачи лица пользовались следующим способом: общий коричнево-зеленый тон сильно разбеливали последующим моделирующим объемом слоем, а на уста, нос и по контуру глазниц наносили пятна яркой киновари. У Рублёва все иначе. Русский мастер использует мягкую светотеневую манеру, так называемую плавь (от слова «плавно»). Тона на иконе положены в несколько слоев, с учетом просвечивания более ярких базовых через светлые верхние. Причем выступающие места на лице Спасителя покрыты не одним, а многочисленными моделирующими мазками. Тонкий слой киновари положен лишь в определенных местах и только по верху. В результате таких тончайших тональных переходов икона обрела небывалый внутренний свет.

Размер иконы, соотносящийся с ростом человека, также выбран не случайно. Во-первых, благодаря этому образ хорошо просматривался из любой части церкви, откуда бы на него не смотрели. Во-вторых, он позволил художнику сосредоточиться на передаче смысла и настроения своей работы, открыто и ясно изобразить внутреннее состояние Христа, уделив большое внимание выражению его лица.



# Благовещение Устюжское

Неизвестный иконописец

Начало XII в. (1130–1140-е гг.). Дерево, темпера. 238×168 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ВЕЛИКОЕ ТАИНСТВО

Эта икона — одна из самых древних в собрании Государственной Третьяковской галереи. Она появилась еще в начале XII века в Великом Новгороде, затем была перевезена в Москву в кремлевский Успенский собор. Устюжской же она стала потому, что ее происхождение ошибочно связывали с Великим Устюгом. Согласно легенде, перед данным образом молился блаженный Прокопий о защите жителей города от гнева Божьего.

Изображенный сюжет заимствован из Евангелия от Луки и повествует о том, как архангел Гавриил приносит Деве Марии радостную весть — она станет матерью Бога. Данная сцена получила широкое распространение в древней иконографии и насчитывает множество вариантов, отличающихся позы персонажей, наличием дополнительных фигур и атрибутов. Устюжская версия, в свою очередь, также послужила прототипом для создания списков: она исполнялась как на деревянной поверхности, так и на стенах в виде росписи.

Стоящий слева архангел Гавриил правой рукой благословляет Богородицу, в левой у него находится жезл (мерило). Этот атрибут путника выступает символом небесного посланничества. Одно крыло простерто за спиной, другое приподнято в знак приветствия.

Богородица нарисована стоящей у подножия престола с мотком красной пряжи в руках, который намекает на процесс прядения, олицетворяющий «соткание» младенца во чреве матери. Склоненная поза и отсутствие ярких эмоций на лице символизируют покорность божьей воле и смирение. На груди на складках одеяния виднеется образ младенца Иисуса Христа. Он обнажен, что указывает на наличие в нем человеческой природы, набедренная повязка намекает на предстоящее распятие. Отставленный указательный палец правой руки Девы Марии, которым она прикасается к нимбу младенца, образует некое подобие благословляющего жеста.

Вверху иконы располагается еще один образ Христа, на этот раз в зрелом возрасте. Спаситель восседает на престоле в окружении Небесных сил. В левой руке он держит свиток, а из правой испускает луч, направленный в лоно Богоматери.

Оригинальная икона некогда заключалась в драгоценный инкрустированный оклад, который в период войны 1812 года, к сожалению, был безвозвратно утрачен.



■ Младенец Иисус изображен в терракотовом цвете, практически идентичном тому, которым написано одеяние Богоматери. На расстоянии маленький Мессия полностью сливается с Марией



# Похвала Владимирской иконе Божией Матери. Древо государства Российского

Симон Фёдорович  
Ушаков

1668 г. Дерево, темпера. 105×62 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## РОДОСЛОВНАЯ ЦАРСКОЙ СЕМЬИ

В биографии Симона Ушакова немало пробелов. Известно, что родился он в 1625 или 1626 году, по происхождению был дворянином, имел родственников среди духовенства и монашествующих. О том, где и у кого учился живописи, данных нет. Зато есть сведения, что в 1648 году поступил на службу к государю Алексею Михайловичу Романову в качестве художника. Именно в период его царствования и были созданы самые значительные работы Ушакова.

В середине XVII века Россия уже оправилась от смутных времен и вторжения интервентов. Воцарение династии Романовых ознаменовало новую эпоху для русских земель, экономика упрочилась, а зарубежные контакты существенно расширились. Активно возрождались и художественное искусство, велись активные споры о стиле и качестве православных икон. Ушаков как раз был одним из тех, кто работал над слиянием новых художественных приемов и исконных традиций. Именно в таких условиях и была создана «Похвала...» — уникальная икона, имевшая политическое и государственное значение, которая представляла собой единое отображение истории Руси и Русской православной церкви.

Образ написан для иконостаса церкви Святой Живоначальной Троицы в Никитниках, прихожанином которой, скорее всего, и являлся Ушаков. Внизу в центре иконы изображены митрополит Пётр и князь Иван Данилович Калита, с именами которых традиционно связывают возвышение Москвы. Они стоят на фоне заложённого ими Успенского собора, называемого в народе Домом Богородицы, и поливают прорастающее через него дерево. Раскидистые ветви украшают 20 медальонов с ликами московских святых, митрополитов и первого царя из рода Романовых — по 10 с каждой стороны. Изображения расположены сверху вниз, как бы сообразуясь с ростом дерева, с некоторыми отступлениями от хроно-

логической последовательности. В центральной виньетке представлен образ Богоматери Владимирской. Она выступает божественной покровительницей всего царского дома и Москвы. Сплошное заполнение поверхности иконы придает ей особую декоративность и зрелищность.

В верхней части иконы нарисован небосклон, на котором Спаситель передает парящим ангелам венец и ризу, предназначенные Алексею Романовичу (он стоит слева внизу полотна). Таким образом Царь Небесный как бы благословляет на правление царя земного. Надо отметить, что это был едва ли ни первый на Руси опыт изображения на иконе простых мирян — государя и его семьи. Хотя в Европе подобная традиция в церковной живописи уже существовала.

Общая композиция иконы напоминает изображение родословной средневековой сербской династии Неманичей. Впрочем, и это не первоисточник, а еще одно заимствование. Подобное представление генеалогических связей встречается на иконе «Древо Иессеево», где показана родословная Иисуса Христа.

Примечателен и тот факт, что Ушаков всегда оставлял авторскую подпись на собственных работах. Как правило, там указывалась не только дата, но также имя заказчика и место, для которого предназначалась икона. Это говорит



о зарождении личностного самосознания у живописцев и принятии ими некоторой ответственности за созданные произведения. Рассматриваемая икона не стала исключением. В правом нижнем углу на кремлевской стене видна надпись: «А писал сии образъ его государевъ зографъ Пимин зовомый Симон Ушаков».



■ За кремлевской стеной слева стоит царь Алексей Михайлович Романов



■ Справа находится первая жена государя Мария Ильинична, урожденная Милославская, с детьми



# Богоматерь Елеуса Киккская

Симон Фёдорович  
Ушаков

1668 г. Доска, темпера. 130×76 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОКОВ

Сюжет представляет собой список с древней иконы, известной еще в X веке. Название образа произошло от Киккской обители, расположенной на Кипре. «Елеуса» в дословном переводе с греческого — «милующая», или, как говорили на Руси, «умиление».

Стиль, в котором исполнена Богородица Симона Ушакова, близок к афонской иконографии. Для нее характерны использование доски с удлинненными пропорциями, надписи на греческом языке и невероятно красочная палитра. Тем не менее художник не стремился слепо копировать оригинал. В его работе хорошо заметно желание соединить византийские традиции с новыми тенденциями, пришедшими на Русь в XVII веке из искусства западноевропейских стран.

Например, можно отметить, что исходное изображение пронизано трагизмом, который читается как во взгляде Богородицы, так и в ее жестах. В копии 1668 года, напротив, отсутствует предчувствие будущих страданий. Перед зрителем предстает молодая прекрасная мать, задумчивая и немного грустная. Еще одна особенность — объемное изображение ликов: они приобретают большую осязаемость и телесность по сравнению с древними образами.

Кроме того, работа Ушакова отличается необычно резким колоритом, а также богатством и пышностью орнамента. Последний густо покрывает одежды Богоматери, которые, к слову, не темно-коричневые, а охристо-золотые, с добавлением зеленого цвета. Нельзя не отметить и тщательную проработку мельчайших деталей. Сохраняя традиционную трактовку складок одежды, Ушаков вводит ритм. Так, складки покрывала Богоматери образуют на правом плече ряд треугольников, который перекликается с таким же рядом треугольников в ниспадающем хитоне Иисуса. А белое пятно свитка в его руках уравнивается белыми рукавами рубашки.

Отдельного внимания заслуживает также техника нанесения штрихов сусального золота и серебра, так называемого ассиста. В древности с его помощью

передавали божественный свет, нисходящий на святых. Как правило, для этого использовалось листовое золото, однако в XVII веке его заменили смесью из перетертого сусального золота и специального

связующего средства, наносимого с помощью кисти. В результате ассист выглядел уже не как отдельные лучи, а как сплошное покрытие, и выполнял декоративную функцию.





# Портрет статс-дамы Марии Андреевны Румянцевой

1764 г. Холст, масло. 62,5×48 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## С ЧУВСТВОМ СОБСТВЕННОГО ДОСТОИНСТВА

Алексей Петрович Антропов, выдающийся русский художник-портретист середины XVIII века и академик Императорской Академии художеств, в юности обучался живописи у французского мастера. Это обусловило некоторую барочность его произведений, в особенности монументальных росписей, выполненных для петербургских дворцов.

«Портрет статс-дамы Марии Андреевны Румянцевой» выглядит вполне типично для XVIII века — именно таким образом изображались все знатные особы в то время. Только в отличие от императорских портретов в качестве фона для этой картины выбран сплошной матовый черный цвет. На момент создания полотна Румянцевой было 60 лет. Тем не менее она предстает перед зрителем в наряде для прогулки, еще вполне энергичная, со слегка насмешливым выражением лица. Антропов

искусно прописал кружевные оборки на ее чепце и складки накидки, которые ложатся явно не по фигуре. Правая пола также смотрится неестественно широко распахнутой. Это сделано специально, чтобы не закрывать награду. Непропорционально массивная и немного развернутая в плоскости, она позволяет по достоинству оценить высокое положение графини. Серый шелк, синие муаровые ленты и серебро еще больше подчеркивают статусность Марии Андреевны.

Румянцева некогда была невероятной красавицей и общалась с самыми высокопоставленными государственными особами. В старости она любила рассказывать о любовной связи с Петром I, однако доказательств тому не нашлось. Зато доподлинно известно, что царь выдал ее за своего денщика, впоследствии генерал-аншефа и графа, Александра Ивановича Румянцева. Умерла Мария Андреевна на девяностом году жизни, пребывая в здравой памяти и не утратив живость ума.



■ Фрейленский нагрудный знак представлял собой портрет императрицы Елизаветы Петровны в бриллиантовом обрамлении. Его носили на банте из голубой ленты, прикрепляя к корсажу платья



# Портрет Петра I

1770 г. Холст, масло. 286×159 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Алексей Петрович  
Антропов

## ВЕЛИКИЙ РЕФОРМАТОР

Одна из самых известных работ Антропова написана им в тот жизненный период, который современники охарактеризовали как период угасания таланта художника. Несмотря на критику, живописец продолжал упорно работать, что принесло свои плоды: портрет Петра I был по достоинству оценен как коллегами Алексея Петровича, так и его покровителями.

Картина предназначалась для синодальной палаты. В то время церковь прочно укрепила свои позиции в государстве, и Пётр I, подтверждая звание великого реформатора, решил упразднить институт патриаршества и образовать Священный синод, уравненный в правах с сенатом. Одной из главных целей этого преобразования было изъятие у церкви львиной доли финансов на государственные нужды, в особенности на укрепление любимой Петром флотилии.

Композиция полотна отличается строгостью, много внимания уделяется светотени, которая подчеркивает объемность предметов. Художник использовал все необходимые атрибуты парадного

портрета: на полотне изображен стол с царскими регалиями, тронное кресло, классическая колонна и не менее традиционная драпировка. Открывающийся из

окна вид на Петропавловскую крепость за спиной царя служит намеком на основание Санкт-Петербурга и преобразование России в империю.



■ Духовенство попыталось выразить протест решению царя, однако в ответ на это Пётр I указал рукой на «Духовный регламент» и заявил: «Вот вам духовный патриарх, а если он вам не нравится, то вот вам (бросив на стол кинжал) булатный патриарх»



# Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме

Иван Петрович  
Аргунов

1784 г. Холст, масло. 67×53,6 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ЖЕНЩИНА ИЗ НАРОДА

В конце XVIII века в России возрос интерес со стороны художников к народной жизни и национальным традициям. Живописцев стали привлекать не только костюмы и жилище крестьян, но также их обряды, занятия и развлечения. Аргунов, числившийся крепостным у графа Петра Петровича Шереметева, был как никто близок к простому люду. Он всегда стремился изображать на своих полотнах красоту природы и внутреннего мира человека вне зависимости от его принадлежности к тому или иному сословию.

Образ крестьянки на портрете передан с поразительной правдивостью и особым трепетом. Ее лицо с мягкими чертами и небольшие серые глаза полны сердечности и доброты. Чувствуется, что художник проникся искренней симпатией к модели. В построении портрета сказывается логическая ясность и продуманность: фигура крестьянки слегка сдвинута влево и дана в трехчетвертном повороте, соотношения частей костюма создают впечатление равновесия и устойчивости.

Девушка наряжена в праздничный кокошник, серебряные серьги и красные бусы. Некоторые исследователи считают эти украшения доказательством того, что натурщицей выступала актриса крепостного театра графов Шереметьевых в театральном костюме, предположительно Анна Изумрудова-Буянова. Однако в пользу версии, что на полотне изображена все же настоящая крестьянка, говорит этнографическая точность наряда — он представляет собой типичный пример женского строя Московской губернии того времени. Простое происхождение подтверждает также бесхитрость девушки, открытость ее взгляда и не испорченное надменностью выражение лица. Согласно еще одному предположению, слишком большой вырез рубахи и цветной пояс, подхватывающий сарафан, говорят о том, что перед нами не деревенская жительница, а городская, скорее всего, кормилица.

Нейтральный темно-оливковый фон, слегка высветленный с левой стороны, выгодно подчеркивает скульптурную точ-

ность тщательно прорисованных черт и оттеняет ее наряд. Парадная, но в то же время строгая палитра, придает произведению ясную гармоническую завершенность. Белый, пурпурный и золотой цвета костюма хорошо соотносятся с исходящей от девушки уверенностью в себе. Она не выглядит робкой или смущенной, скорее, гордой и сильной. Кокошник на ее голове вполне может сойти за корону.

Портрет отличается четкостью рисунка, строгостью форм и продуманной цветовой палитрой, что характерно для классицизма и всех последующих работ Аргунова.



■ На девушке — роскошный сарафан с галунами — тесьмой, шитой золотыми или серебряными нитями





# Празднество свадебного договора

Михаил  
Шибанов

1777 г. Холст, масло. 199×244 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ИНТЕРЕС К ТРАДИЦИЯМ

Михаил Шибанов — один из родоначальников бытового жанра в русской живописи. Его картины стали одними из первых, на которых появились мотивы старорусских обрядов и элементов истории, уходящей корнями в дни полувекковой давности. Это не вполне типично для того времени. В XVIII веке художники чаще писали батальные сцены, сцены из античной мифологии, портреты царских особ и лиц к ним приближенных. Однако, невзирая на отступление от правил, Шибанов смог получить признание критиков. «Празднество свадебного договора» — одна из самых известных его работ.

В старину на Руси родители сговаривались о браке детей без их воли. В дом к невесте приглашался жених и его близкие родственники. Отцы семейств заключали соглашение, после чего молодые люди должны были взяться за руки, скрепив таким образом договор родителей. Далее следовало праздничное застолье и обсуждение основных деталей: времени венчания, приданого, количества приглашенных гостей и т. д. Расторгнуть такое

соглашение, как и состоявшийся брак, было практически невозможно.

На картине Шибанова изображен момент подобного сговора. Многофигурная композиция свидетельствует о несомненном художественном опыте и творческой зрелости живописца. Полотно отчетливо делится на две части по краю стола. Слева под образами сидят отцы будущих молодоженов, а также сваты или братья невесты. Слегка наклоненная фигура мужчины с протянутой вперед рукой позволила художнику плавно перевести внимание на главных действующих лиц — жениха и невесту.

Молодого человека частично заслоняет от зрителя стол, девушка, напротив, изображена во весь рост, что дает возможность оценить красоту ее наряда. Очень живо переданы и чувства центральных персонажей. Жених глядит на свою избранницу с нежностью и гордостью, он серьезен и спокоен. Поза невесты, наоборот, кажется неестественной, а ее лицо не выражает никаких эмоций, чувствуется глубокое нервное напряжение.

За спинами молодых видны многочисленные гости, объединенные общим

движением. Сговор был значительным событием, поэтому если позволял достаток, то в дом невесты приглашали не только близких родственников, но и соседей. Атмосфера праздничности и торжественности происходящего подчеркивается яркими нарядами персонажей. Сочные цвета составляют контраст закопченным стенам избы, чувствуется тонкая проработка художником колористической гаммы.

Фигуры будущих супругов ярко выделены светом, который постепенно приглушается по направлению к правой части композиции. Левая часть и вовсе находится в тени — слабыми бликами выделены только лица.



■ Игра света говорит о том, что наряд невесты, скорее всего, шит из парчи. Художник старательно выписал затейливые узоры на ткани и ее фактуру



# Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия

Дмитрий Григорьевич  
Левицкий

Начало 1780-х гг. Холст, масло. 110×76,8 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ

Будущий художник родился в 1735 году в семье священника. Живописи сначала учился у отца, а с 1758 года, после переезда в Петербург, у признанного мастера Алексея Петровича Антропова. Наибольшую известность Левицкому принесли парадные портреты: он славился тем, что всегда мог найти нужную позу для модели, создать ей выгодное освещение и подобрать роскошную палитру для передачи образа.

Художник изображал Екатерину II не единожды. Известно, что в 1770-х годах он создал 7 масштабных портретов императрицы, а в 1780-х — 15. В то время заказы царского двора на написание картин организовывались через государственного канцлера Александра Андреевича Безбородко, известного ценителя изобразительного искусства и владельца роскошной коллекции полотен. Он же выступал покровителем самого Левицкого и в 1783 году самолично заказал Дмитрию Григорьевичу парадный портрет Екатерины II для украшения своего петербургского имения.

Картина получилась отличной от остальных работ художника. Образ императрицы отдален от реальной жизни — Левицкий изобразил Екатерину II идеальным монархом-просветителем. Вот как описывал портрет сам художник: «Ея императорское Величество, сжигая на алтаре маковые

цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главе ея. Победоносный орел покоится на законах и вооруженный перуном страж рачит о це-

лости оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю». Полотно стало невероятно популярным, его неоднократно копировали или использовали как образец для подражания.



■ Корабли на заднем плане выступают символом блестящих побед русского флота на Чёрном море



# Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова

Дмитрий Григорьевич  
Левицкий

1773 г. Холст, масло. 222,6×166 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## САМОИРОНИЯ ВО ВСЕМ

Данный портрет был написан по заказу президента Императорской Академии художеств Ивана Ивановича Бецкого. Прокофий Акинфиевич Демидов был владельцем крупных горнопромышленных предприятий и вместе с тем одним из самых эксцентричных представителей своего времени, который прославился чудачествами не только в Петербурге

и Москве, но и в Европе. Так, однажды Демидов устроил в Петербурге народное гулянье и совершенно бесплатно представил для угощения огромное количество вина. В результате 500 человек умерли — несчастные просто не смогли вовремя остановиться, припав к заветной чаше. Тем не менее невероятные причуды и прихоти промышленника ничуть не умаляли его образованности, тяги к новым знаниям и бескорыстия.

Прокофий Демидов активно занимался просветительской деятельностью: он передавал крупные суммы в фонд многих воспитательных домов Москвы, основал Московское коммерческое училище. Кроме того, страстно любил садоводство и ботанику, а в 1765 году даже написал фундаментальный трактат «Об уходе за пчелами».

Портрет Демидова — своего рода насмешка над традиционными парадными изображениями. Ведь на герое картины нет торжественного наряда и сияющих орденов, только распахнутый халат, домашний жилет, панталоны, чулки и колпак для сна. Даже движением руки, величественным, как у полководца, он указывает не на поле боя, а на горшки с выращенными цветами. Известный промышленник изображен без прикрас: лицо его пусть и не очень привлекательно, зато выражает мягкость и доброту, а взгляд не лишен лукавства, художник не скрывает и изъяны фигуры.

Как и весь портрет в целом, Прокофий Акинфиевич выглядит весьма иронично, тем не менее зрителю ясно, что перед ним находится знатная, но своенравная особа.



■ На портрете нет ни одной случайной детали, все элементы композиции намекают на увлечения и интересы Демидова. Он вальяжно облокотился на лейку, а вместо предметов роскоши вокруг — лежащие на столе луковицы и горшки с комнатными растениями на заднем фоне

# Портрет графини Урсулы Мнишек

Дмитрий Григорьевич  
Левицкий

1782 г. Холст, масло. 72×57 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ДОСТОЙНОЕ ОБРАМЛЕНИЕ РЕДКОЙ КРАСОТЫ

Урсула Мнишек — дочь польского воеводы Яна Замойского и Людмилы Понятовской, сестры польского короля Станислава Понятовского. Она была известна не только как светская львица, но и как достаточно образованная для своего времени барышня. Урсула отличалась незаурядным мышлением и эрудицией, увлекалась искусством, прекрасно рисовала и оставила после себя мемуары, полные самоиронии и не лишённые писательского мастерства. Современники вспоминали о ней как об интересной собеседнице и отмечали, что она хорошо умела сдерживать свои чувства.

Камерный портрет Урсулы Мнишек Левицкий написал в зените своей славы. Это была та область живописи, в которой он не имел себе равных. На небольшом по формату поясном или погрудном изображении с нейтральным фоном портретируемый предстал как бы в частной жизни, освобожденный от своей социальной роли. При этом сохранялись все внешние сословные признаки, что создавало определенную дистанцию между героем картины и зрителем.

Необычная форма портрета выбрана художником не зря — изящный овал выгодно подчеркнул утонченную красоту польской аристократки. Несомненно, покоренный обаянием своей модели, Левицкий тем не менее не теряет остроты взгляда и прекрасно передает все индивидуальные особенности героини. Урсула выглядит несколько безучастной ко всему происходящему, как и подобает знатной кокетке. Отстраненный поворот корпуса, холодный прямой взгляд, направленный куда-то в сторону, чтобы скрыть истинное «я».

Портрет имеет гладко-лакированную поверхность. Лицо написано плавными мазками в технике лессировки. Ее суть заключается в том, что художник не соединял краски на палитре, а наносил их тонким полупрозрачным слоем одну поверх другой. В результате получались тона с удивительной насыщенностью



и сиянием. Темный фон очень выигрышно оттеняет богатый наряд Урсулы, сшитый из голубовато-серой и бледно-золотистой ткани. С особой тщательностью художник прописал прозрачность легких кружев и ломкость тяжелого атласа. Заслуживает внимания и прическа Урсулы. Напудренный серебристо-пепельный парик Левицкий изобразил легким и воздушным, волосы словно дымкой окутывают прелестную женскую головку и чем-то напоминают дорогой мех.

■ Любозная улыбка Урсулы лишена естественности и кажется заученной, щеки сияют искусственным румянцем





# Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке

Владимир Лукич Боровиковский

1794 г. Холст, масло. 94,5×66 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## НЕ ОЦЕНЕННЫЙ ПО ДОСТОИНСТВУ

Владимир Лукич Боровиковский родился в 1757 году на Украине в небольшом городке Миргороде. Отец его был не только старшиной местного казачества, но и талантливым иконописцем. Именно от него будущий художник получил пер-

вые навыки живописи, а вскоре и сам вплотную занялся написанием картин и икон. Однажды царские портреты его кисти попались на глаза Екатерине II. Императрице польстило то, как художник изобразил ее и Петра I. Похвала государыни открыла Боровиковскому дорогу в Петербург. Позднее художник не раз напишет императрицу в самых разных

образах и обстоятельствах, в том числе и на прогулке.

Портрет выполнен в духе сентиментализма и изображает Екатерину II в непривычном для парадных портретов представлении — степенно прогуливающуюся по парку в плаще и скромной шляпке. В полумраке на дальнем плане можно заметить пристань со сфинксами и плавающих в озере лебедей. Боровиковский неоднократно наблюдал, как императрица не спеша прохаживалась вдоль парковых дорожек, однако моделью для портрета послужила не она сама, а ее камер-фрау Марья Саввишна Перекусихина. На картине государыня предстала без каких бы то ни было атрибутов власти, в образе простой помещицы, какой и хотела казаться на склоне лет. При этом Екатерина все так же полна достоинства, а в ее фигуре и жестах хорошо считывается величественность. Кстати, на посох императрица опирается не случайно — как известно, она страдала ревматизмом.

Увидев готовую работу, самодержица не испытала того восторга, на который рассчитывал Боровиковский. Картину она не приобрела, да и ученого звания художнику не пожаловала.



■ За спиной Екатерины виднеется Чесменская колонна — памятник, символизирующий силу и славу русского флота

# Портрет Марии Ивановны Лопухиной

Владимир Лукич  
Боровиковский

1797 г. Холст, масло. 72×53,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## «...СТРАДАНИЕ – ТЕНЬ ЛЮБВИ И МЫСЛИ – ТЕНЬ ПЕЧАЛИ...»

В конце XVIII века звание ведущего русского портретиста перешло к Боровиковскому. И это не удивительно, ведь его картины стали отражением нового художественного течения – сентиментализма. Приверженцы этого направления ратовали за естественность изображения и демонстрацию истинных чувств в противовес существующим в классицизме условностям. Рациональному подходу в живописи стал противопоставляться подход эмоциональный, а на смену героическим сюжетам пришло изображение событий повседневной жизни, лишенных нарочитой возвышенности и исключительности. Такова была новая эстетика, существенно повлиявшая на творчество Боровиковского.

Портрет Марии Лопухиной по праву считается одним из лучших произведений живописца. Молодая прелестная женщина изображена в уединенном уголке парка облокотившейся на мраморный парапет. Взгляд Марии задумчив и грустен, уста дрогнули в нежной едва уловимой улыбке. На девушке нет привычного для портретов того времени напудренного парика, она изображена с естественной прической. Лицо не тронуто белилами и румянами, а используемые художником смазанные плавные линии соответствуют ярко выраженной мечтательности и меланхоличности героини.

Единственное украшение Лопухиной – шаль, которой подпоясано легкое белое платье. Такие шали напоминали паллы древнеримских красавиц, шились из дорогих тканей и достигали в длину около шести метров. Ассоциации с античностью продолжают и обтекающие фигуру плавные изломы складок одежды, напоминающей хитон.

Пространство позади героини заполняет пейзаж, находящийся в легкой воздушной дымке. Этот неяркий ускользающий свет тонко моделирует объем и формы. Свисающие ветви и наклоненные стволы деревьев ритмически связаны с положением руки и тела девуш-



ки. Ржаные колосья и проглядывающие сквозь них васильки подчеркивают простоту, открытость и мечтательность героини, а поникшие на стебле розы добавляют образу особую поэтичность.

Краски наложены на грунт тонким и ровным слоем. Боровиковский отдал предпочтение холодной гамме: в портрете изобилуют лиловато-желтые, бледно-голубые, приглушенные зеленые и пепельные цвета.

К сожалению, судьба героини оказалась трагична. В 1797 году Марию (урожденную Толстую) выдали замуж за Степана Авраамовича Лопухина. Он

же и заказал картину Боровиковскому в качестве свадебного подарка. Девушка позировала художнику в студии всего несколько раз – Владимир Лукич успел написать лицо и общие черты фигуры, все остальное дорисовано позднее. Спустя три года после создания полотна Мария умерла.

Исследователи до сих пор спорят, была ли любовная связь между 40-летним художником и юной прекрасной моделью. Однако ответ на данный вопрос покажется очевидным для любого, кто всмотрится в этот удивительный шедевр.



# Портрет Елены Александровны Нарышкиной

Владимир Лукич  
Боровиковский

1799 г. Холст, масло. 72,8×59,6 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ОБАЯНИЕ ЮНОСТИ

Боровиковский работал довольно много и плодотворно. Он полностью реализовался в разнообразных направлениях портретного жанра и по сравнению с не менее признанными мастерами Фёдором Степановичем Рокотовым и Дмитрием Григорьевичем Левицким оставил огромное художественное наследие, состоящее из 300 с лишним произведений.

Женские портреты кисти Владимира Лукича преимущественно поясные и не изобилуют композиционными приемами. Как правило, художник лишь незначительно варьирует расположение фигур —

тела нарисованных им барышень почти всегда опираются на спокойно сложенные руки. Иногда опорой служит только локоть, а кисть свободно свисает. Данное положение копируется на работах Боровиковского почти буквально и не несет особой психологической или смысловой нагрузки. Одинаков и покрой рисуемых им платьев — непременно с широким открытым воротом, обнажающим шею и облегчающим плечи. Кажется, что для живописца фигура — всего лишь скульптурный пьедестал. Зато выражения лиц его моделей и поворот головы передают особую неповторимость характеров. Их выразительность притягательна настоль-

ко, что схожесть поз прощается художнику с легкостью.

О красоте дочери обер-камергера Александра Львовича Нарышкина Елены ходили легенды. Неудивительно, что, когда Боровиковский смог лично познакомиться с девушкой, он мгновенно решил создать ее портрет. Картина написана, когда Елене было 14 лет. Цветовые акценты на холсте поставлены на двух элементах — нежно-розовом бутоне цветка и спадающей с плеч небесно-голубой шали. Девушка изображена с простой «домашней» прической. Темно-каштановые пышные завитки хорошо оттеняют фарфорово-белую кожу и тонкий профиль. Плотные нанесенные друг к другу мазки создают практически эмалевую поверхность. В чистых условных цветах, четком рисунке и ясности контуров ощущается небольшое влияние позднего классицизма. Выражение лица Елены подчеркнуто печально, как будто она предчувствует свою нелегкую судьбу.

Елена была фрейлиной императрицы. В 15 лет ее выдали замуж за князя Аркадия Александровича Суворова, однако брак оказался несчастлив — супруг был не создан для семейной жизни и часто предавался загулам в холостой компании. Оставшись вдовой в 25 лет с четырьмя детьми на руках, Нарышкина приняла решение переехать в Европу. Поскольку она не только обладала невероятной красотой и шармом, но и была далеко не глупа и неплохо пела, ей удалось привлечь к себе внимание и занять достойное место в аристократических кругах. Через 12 лет Елена Александровна повторно вышла замуж. На этот раз ее избранником стал князь Василий Сергеевич Голицын. Свадьба состоялась в Берлине, после чего новоиспеченные супруги уехали в Симферополь, где и остались жить, лишь ненадолго навещаясь в Петербург.

До конца своих дней Нарышкина сохранила изящество и красоту, была дружна с Александром Сергеевичем Пушкиным и Василием Андреевичем Жуковским, а Джоаккино Россини посвятил ей кантату, которая впоследствии стала фрагментом оперы «Севильский цирюльник».



# Прощание Гектора с Андромахой

Антон Павлович Лосенко

1773 г. Холст, масло. 155,8×211,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ВЫСОКИЙ ПАТРИОТИЗМ

Эта историческая картина появилась благодаря поэме Гомера «Илиада». Вдохновленный древнегреческим произведением, Лосенко попытался передать идею исполнения долга перед родиной и героической жертвенности во имя державы. Отсюда стремление художника изобразить героев картины нарочито возвышенными, с нехарактерными для реальности театральными жестами.

Схожесть со сценической постановкой прослеживается и в композиции. Пейзаж на заднем плане (полукруглое здание с колоннами, за которым виднеются башни наружной городской стены) очень напоминает кулисы. Гектор и Андромаха, изображенные в центре полотна, похожи на актеров, выступающих перед зрителями

на театральных подмостках. Воин со знаменем в левой части картины и оруженосцы со щитом, шлемом и копьем Гектора в правой части выглядят как немые статисты, подготовившие реквизит для дальнейшего действия. Единственный персонаж картины, который выглядит естественно, — кормилица-служанка, утирающая слезы. Историзм картины также условен. Обращаясь к древним событиям, художник не стремился к правдивому изображению обстановки: на дальнем плане зубцы средневековых башен соседствуют со скульптурами египетских сфинксов.

Классицизм не придавал особого значения колориту, поэтому цветовое решение Лосенко строит на лаконичном и строгом сочетании коричневых, серых и сербристо-желтых тонов с яркими вкраплениями красного.



■ Гектор замер в патетической позе с простертой рукой и устремленным в небо взглядом





# Портрет Александры Петровны Струйской

Фёдор Степанович  
Рокотов

1772 г. Холст, масло. 59,8×47,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## «ЕЕ ГЛАЗА, КАК ДВА ТУМАНА, ПОЛУУЛЫБКА, ПОЛУПЛАЧ...»

Кажется, Александра Петровна (в девичестве Озерова) родилась, чтобы стать музой — она вдохновила немало поэтов и художников. Загадочной красотой 17-летней девушки пленился и пензенский помещик Николай Еремеевич Струйский, впоследствии ставший ее супругом. Чудаковатый барин был просто одержим поэзией, но, к сожалению, его произведения ничего стоящего из себя не представляли. Часами он просиживал на самом веру своего дворца, нареченного Парнасом, и писал строчку за строчкой свои наивные и бесталанные поэмы.

Надо сказать, что Струйский оказался чуть ли не единственным современником художника, кто оставил о нем интересные высказывания. Вероятно, двух мужчин связывали дружеские отношения. К тому же пензенский помещик стал первым коллекционировать картины живописца и размещать их в картинной галерее своего имения в Рузаевке. Именно благодаря ему мы сегодня можем лицезреть самый главный шедевр Рокотова.

Портрет Александры написан Фёдором Степановичем по заказу ее мужа вскоре после свадьбы и выполнен в сдержанных коричневых тонах. Молодая женщина изображена на темном фоне и словно выступает из него. Световые акценты составлены лишь на отдельных фрагментах лица (лбу, кончике носа, подбородке), шее и декольте. Остальное остается в тени — отсюда ощущение, что на модель направлен неяркий поток света, в лучах которого фарфоровая кожа и шелк одежды приобретают особый блеск.

В цветовой палитре преобладают пепельно-розовые и бледно-золотые оттенки. Черно-коричневому фону картины вторит только цвет глаз Александры. Взгляд ее немного загадочен и спокоен, она словно погружена в размышления. На лице отсутствуют напускная легкость, игривость и легкомыслие, присущие портретам юных особ того времени. Следует отметить, что Рокотов одним из



первых в истории русской живописи стал передавать на портретах внутренний мир человека, его мысли, чувства и переживания. Именно поэтому лица его героев полны искренности, особой утонченности и трепетной одухотворенности.

Детали портрета (одежда и украшения) довольно сдержанны. Но именно поэтому все внимание зрителя притягивает лицо. Для художника гораздо важнее была красота внутренняя, а не внешняя.

Рокотов работал в технике сфумато, которую впервые использовал великий Леонардо да Винчи. Изображение вы-

глядит так, будто находится в облаке легкого дыма. Изящный овал лица, выразительные грустные глаза, едва тронутые румянцем щеки, а главное, едва заметная улыбка юной Александры наводят мысли о русской Джоконде.

Портрет был выполнен с такими легкостью и нежностью, что породил слухи о том, будто живописец был влюблен в свою натурщицу. Скорее всего, это не более чем досужие домыслы, тем не менее вряд ли хоть одно мужское сердце могло устоять перед такой дивной красотой...



# Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора

Александр Андреевич  
Иванов

1824 г. Холст, масло. 119×124,7 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ОТЦОВСКАЯ ЛЮБОВЬ

Это первая масштабная работа художника. Александр Иванов писал полотно, будучи совсем еще юным 18-летним студентом Императорской Академии художеств. В качестве сюжета для картины он взял сцену из последней, 24-й песни «Илиады» Гомера. Стих выбран неслучайно: живописец всегда стремился не только к художественной выразительности, но и к глубочайшему психологизму своих полотен. Именно поэтому сцена мольбы троянского царя Приама показалась ему такой привлекательной.

Под покровом ночи Приам пробрался в лагерь Ахилла и в отчаянии и безысходности припал к его ногам, чтобы вымолить тело собственного сына, павшего у троянских стен. Он обещает своему врагу щедрый выкуп и даже коленопреклоненный не лишен царственности.

Художник изобразил момент, когда решение еще не принято. Ахилл выглядит отстраненным. Кажется, будто до прихода Приама он сидел, опершись на руку, и был погружен в глубокие раздумья. Внезапно появившийся троянский царь заставил вернуться его в окружающую действительность. Рука Ахилла, на которую он еще

секунду назад опирался, застыла в незаконченном движении. Очевидно, что борьба в его душе пока не завершена, но становится ясно, что страдание неизбежно превратится в сострадание и великодушие. Художник мастерски передает напряженный и нравственно-психологический накал ситуации.

Картина написана в соответствии со всеми традициями классицизма и тем не менее лишена типичной для академических работ нарочитой театральности поз и выражений лиц. Кроме того, сюжет из античной драмы передается в динамике и наполнен живыми чувствами, что согласуется с романтическими веяниями того времени. Сложная композиционная постановка характеризуется выразительностью и археологической точностью деталей.

В 1824 году полотно было представлено на выставке, где критики отметили тщательную проработку деталей художником и высокую историческую точность. В результате Иванов был удостоен малой золотой медали Общества поощрения художников.



■ У ног Приама лежит кадуцей — жезл Гермеса. По легенде, именно этот бог помог троянскому царю пробраться во вражеский лагерь

■ Рядом с Ахиллом стоит не что иное как урна с прахом его почившего друга Патрокла



# Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения

Александр Андреевич  
Иванов

1835 г. Холст, масло. 242×321 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)



## «НЕ ПРИКАСАЙСЯ КО МНЕ»

Русский живописец Александр Андреевич Иванов большую часть жизни провел в Италии, куда однажды был отправлен за счет Общества поощрения художников. В качестве ответной благодарности и отчетной работы он прислал из Рима свое полотно «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». Картина была выставлена в Императорской Академии художеств и мгновенно принесла художнику международную славу и звание академика.

Согласно евангельскому мифу, Мария Магдалина — раскаявшаяся блудница, ставшая последовательницей Иисуса Христа. Сюжет картины вторит классическому сюжету *Noli mi tangere* («Не прикасайся ко мне»), который встречается на многих ико-

нах и живописных полотнах. Он иллюстрирует первое явление Мессии после Воскресения, когда Иисус говорит Марии Магдалине: *«Не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему; а иди к братьям Моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему».*

Иванов наделил Христа идеальной красотой: Спаситель прекрасен и холоден, как древнегреческая скульптура, в то время как Мария выглядит куда более земной и живой. Ее золотые волосы мягко ложатся на плечи, на лице страдание и горечь утраты сочетаются с невообразимой радостью встречи. В композиции, цветовых и стилистических решениях прослеживается влияние итальянской школы живописи. Это не удивительно, ведь работая над картиной, Александр Андреевич специально

совершил поездку на север Италии, чтобы изучить характерные особенности местных художественных школ.



■ На безупречной мраморной коже Христа заметно лишь одно повреждение — след от копья римского воина



# Явление Христа народу (Явление Мессии)

Александр Андреевич  
Иванов

1837–1857 гг. Холст, масло. 540×750 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## «Я ПРИШЕЛ НЕ ПРАВЕДНИКОВ, НО ГРЕШНИКОВ ПРИЗВАТЬ К ПОКАЯНИЮ»

Работу над этим масштабным полотном Александр Иванов начал в 1837 году. В России о ее существовании впервые стало известно из письма Николая Васильевича Гоголя. Навестив художника в его студии в Италии, именитый писатель сообщил следующее: *«Иванов не только не ищет житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что уже давно умер для всего остального мира, кроме своей работы».*

По сюжету картины Спаситель предстает идущим вдаль. На него обеими

руками указывает стоящий на переднем плане Иоанн Предтеча, совершающий крещение иудеев на берегу Иордана. Лицо Иоанна бледное, уставшее и худое, но взор невероятно живой и горячий, даже немного лихорадочный; фигура устремлена в сторону приближающегося Христа. Справа изображен нагой мужчина, которого только что окрестили, он собирался одеться и застыл, узнав о приближении Спасителя. Глаза его наполнены слезами радости, а черты лица написаны столь искусно, что зритель может рассмотреть каждую морщинку. Рядом, сложив руки на груди, стоит юноша, очевидно, сын. Мальчик с недоверием глядит на Иоанна и, кажется, не совсем осознает, что происходит.

Иванов разыскивал натурщиков для своей картины по всей Италии — модели непременно должны были походить на жителей древней Иудеи. При этом он беспрестанно посещал церкви и синагоги, чтобы уловить эмоции и движения молящихся людей.

Все эскизы писались исключительно на открытом воздухе — художник старался уловить естественное освещение, и уже после этого в мастерской переносил готовые фрагменты картины на холст. Кроме того, Иванов месяцами просиживал в понтийских болотах и пустынных диких местах Италии, рисуя природу. В результате созданный им пейзаж по мастерству прорисовки ничем не уступает человеческим фигурам.



■ Иисус Христос спокойно идет по каменистой тропе. Стопы его направлены к толпе грешников, возглавляемой фарисеями. В первоначальных эскизах Мессия двигался навстречу Иоанну, однако позднее художник изменил замысел



# Молодой садовник

1817 г. Холст, масло. 62×49,5 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Орест Адамович  
Кипренский

## С ЛЮБОВЬЮ К ИТАЛИИ

Кипренский был внебрачным сыном крестьянки и все свое детство провел в крепостной семье. Еще ребенком он проявлял явный интерес к рисованию, поэтому был определен в воспитательное училище при петербургской Императорской Академии художеств, в которую впоследствии и поступил.

Еще во время учебы молодой художник хорошо проявил себя в жанре портретной живописи: ему удавалось тонко подмечать настроение персонажей и мастерски передавать его приемами классического рисунка. И несмотря на то что истинным своим призванием он считал историческую живопись и неоднократно порывался писать значительные произведения, обрел славу именно как мастер портретного жанра.

В 1816 году Академия нашла возможность снова отправлять художников в заграничные командировки. Одному из первых счастье улыбается Кипренскому. Через год из Рима, где он затем окончательно поселился, живописец прислал удивительный портрет ангельски красивого юноши, обладающего почти что девичьими чертами лица.

Картина получила название «Молодой садовник», она появилось под впечатлением от полотен старых итальянских мастеров, в особенности Рафаэля Санти. Складывается впечатление, что, рисуя ее, художник не просто подражал древним живописцам, а словно соревновался с ними. При взгляде на полотно считается представление Кипренского об Италии как о крае вечной красоты, а о живущем здесь народе как о людях, находящихся в согласии с природой. Кроме того, изучение классического искусства обогатило талант художника: окрепло его композиционное мастерство, линии контуров приобрели изысканность, а пластика и объем — необычайную убедительность.

Изображенный на холсте молодой человек замер, отдыхая от работы. Его голова склонилась на зеленый дерн, где разбросаны полевые цветы. Взгляд юноши мечтателен, руки, несмотря на тяжелый физический труд, выглядят невероятно утонченными и обладают пла-



стикой, присущей скульптурам греческих богов. Нежнейшая моделировка передает трепетность юного миловидного лица, на котором читается наслаждение. Белизна кожи усиливается контрастным сопоставлением с темными глазами, черными прядями волос и глубоким фоном портрета.

Портрет отличается большой живописностью. При работе над ним художник применил нетипичные для своих предыдущих полотен цвета и нехарактерные приемы композиции — в основе размещения объектов на холсте лежит круг. Еще одна отличительная особенность — отсутствие фактуры. Краска нанесена практически невидимыми мазками, что придает полотну схожесть с эмалью.

Портрет молодого садовника передали в Петербург в качестве отчета о пребывании Кипренского за границей и выставили в Эрмитаже. Картина была воспринята публикой очень тепло, а ее гравюра появилась на страницах популярного в то время литературного альманаха Антона Антоновича Дельвига «Северные цветы».

Годы, проведенные Орестом Ивановичем в Италии, ознаменовали время наивысшей славы в его творчестве. Он сумел открыть итальянцам Россию и удостоился неслыханной чести: ему заказали автопортрет для флорентийской галереи Уффици, где были собраны изображения величайших художников мира.



# Портрет Александра Сергеевича Пушкина

Орест Адамович  
Кипренский

1827 г. Холст, масло. 63×54 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ПИТОМЕЦ ЧИСТЫХ МУЗ

Весной 1827 года, когда Кипренский только вернулся в Петербург из Италии, Пушкин находился в том же городе проездом, направляясь из Москвы в Михайловское. У художника и поэта оказался общий круг знакомых, благодаря которому они и встретились в доме Дмитрия Николаевича Шереметева. Там же впоследствии был написан данный портрет по заказу поэта и издателя Антона Антоновича Дельвига. Александр Сергеевич хоть и не любил позировать, однако великодушно согласился.

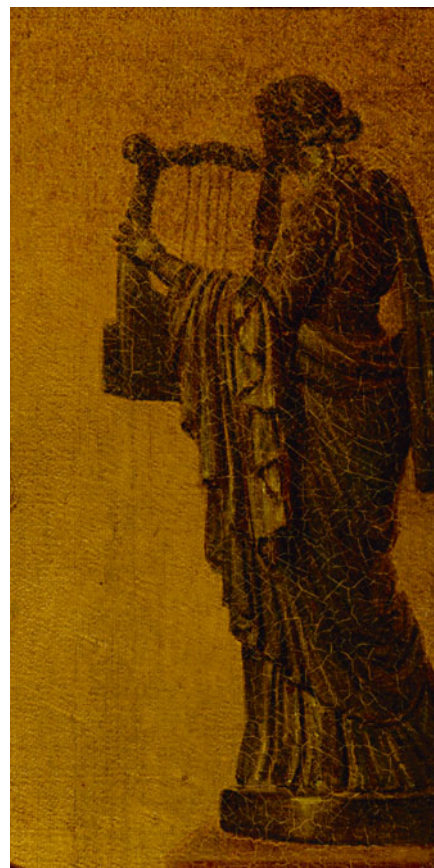
Полотно исполнено вдохновенно, каждая деталь скрупулезно выверена и доведена до совершенства. Казалось, Кипренский осознавал ту невероятную истори-

ческую ответственность, которая на нем лежала. Великий русский поэт изображен на светлом желто-зеленом фоне одетым в строгий сюртук. Через плечо его перекинут клетчатый шотландский плед. В характере позы читаются задумчивость и спокойствие. Скрещенные на груди изящные руки придают поэту собранность. Лицо написано в фас и без явной лести к герою. Художнику с большим изяществом удалось передать характерные «арапские» черты Александра Сергеевича.

Работа имела успех, но вызвала и некоторые споры. Одни отмечали явное сходство с прототипом. Другие, наоборот, утверждали, что в реальности лицо поэта было более выразительным, а такое положение рук совершенно для него нетипичным.



■ Ногти поэта могут показаться чрезмерно длинными, однако именно такой маникюр был признаком хорошего тона у мужчин высшего света в начале XIX века



■ Голова Пушкина слегка повернута влево — туда, где стоит бронзовая фигурка музы с лирой



# Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова

Орест Адамович Кипренский

1809 г. Холст, масло. 162×116 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ВЫСОК, МЕЧТАТЕЛЕН, КРАСИВ

Судьба Евграфа Владимировича Давыдова обещала быть счастливой, но сложилась трагично. Поначалу его военная карьера складывалась удачно. За десять лет службы статный гусар дослужился до звания полковника, принимал участие в битвах с Наполеоном (в частности, в сражении под Аустерлицем), после окончания Русско-французской войны был награжден инкрустированной бриллиантами золотой шпагой с гравировкой «За храбрость». Однако в 1813 году после битвы под Лейпцигом Давыдов лишился левой ноги и правой руки ниже локтя. Бесчисленные государственные награды за доблесть вряд ли могли возместить ему увечья — полковник ушел в отставку и удалился

в имение Аксиньино Тульской губернии, где и скончался на сорок восьмом году жизни. Тем не менее благодаря портрету Кипренского в памяти потомков Давыдов остался доблестным воином, знатным красавцем и любимцем женщин.

Художник изобразил полковника в расслабленной позе: тот стоит гордо подбоченившись, положив руку на эфес сабли. Ярко-красный парадный мундир, отороченный золотой бахромой и мехом, подчеркивает военную храбрость и смелость гусара. Давыдов выглядит благородным и мужественным, вместе с тем образ его не лишен некоторой одухотворенности, мечтательности и романтичности. Герой картины выгодно смотрится на полумрачном фоне, который Кипренский мастерски изобразил в излюбленных для него зеленовато-коричневых и бледно-желтых тонах.



# Бедная Лиза

1827 г. Холст, масло. 45×39 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Орест Адамович Кипренский

## И КРЕСТЬЯНКИ УМЕЮТ ЛЮБИТЬ

Одно из самых романтичных и трагических полотен Кипренского появилось под впечатлением от одноименного произведения Николая Михайловича Карамзина и трагической судьбы его главной героини. В период, когда художник работал над картиной, в устав Императорской Академии художеств ввели поправку, согласно которой в учебное заведение запрещалось принимать детей крепостных. Художника возмутила эта несправедливость, тем более что и его мать была жертвой крепостнических законов. Детские переживания вернулись с новой силой, и «Бедная Лиза» стала своего рода ответом на реформу.

По сюжету Карамзина Лиза покончила с собой. На портрете Кипренского она глядит в никуда с тоской и печалью. Этот взгляд, по замыслу художника, адресован

возлюбленному девушке, который предпочел ей богатую пожилую вдову. Кипренский хотел привлечь внимание общественности к существовавшему сословному не-

равенству, однако публика, с восторгом принявшая картину, не видела в ней ничего, кроме прекрасной сентиментальной девушки в розовой шали.



■ Цветок, который держит Лиза в изящной руке, — это бархатец, символ преданности и верности



# Итальянский полдень

1827 г. Холст, масло. 64×55 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Карл Павлович  
Брюллов



## МАСТЕР СВЕТОТЕНИ

Карл Павлович Брюллов родился в большой семье академика орнаментальной скульптуры Павла Ивановича Брюлло. В 10 лет мальчика приняли на учебу в Императорскую Академию художеств. С успехом окончив 12-летнее обучение, молодой художник отправился в Италию, где месяцами скрупулезно копировал работы обожаемого им Рафаэля Санти.

Поскольку поездку организовала академия, юноша изо всех сил старался оправдать возложенные на него надежды. Он работал над античными и библейскими сюжетами, которые не были ему близки, зато помогали упражняться в колористике и построении композиции. Его

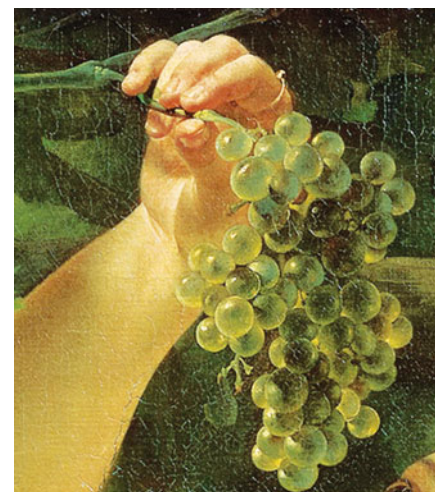
живопись становится прозрачнее, колорит более напряженным, а краски приобретают свежесть. Но по-настоящему душа Брюллова раскрылась в полотнах, изображающих жанровые сцены из жизни. Художник стремился найти красоту в простом и повседневном. «Итальянский полдень» — одна из таких работ.

Картина передает удивительное сочетание яркого полуденного зноя и прохладной тени виноградных листьев. Стоя на лестнице в густой заросли кустарника, молодая итальянка снимает виноградную кисть, устремив на нее восхищенный взгляд. Блеск влажных глаз девушки вторит прозрачности виноградин, улыбка на ее лице выражает безмятежную радость. Образ девушки словно слит воедино с природой, рас-

точающей свои дары. Во всем ее облике ощущается первозданная гармония бытия и брызжущая через край жизненная сила, а от полотна исходит ощущение энергии и упоительного счастья.

«Для вернейшего расположения тень и света я работаю сию картину под настоящим виноградником в саду», — писал о рабочем процессе сам Брюллов. Действительно, передача световоздушной среды выполнена безупречно, идеально и колористическое решение картины. Проникающие сквозь листья лучи солнца ложатся светлыми бликами на лицо и фигуру молодой итальянки, а ее левое плечо, находящееся в тени, выдержано в холодных полутонах. Белая рубашка словно впитывает оттенки окружающей зелени. Наброшенная на руку шаль создает потрясающие рефлексы и своим красным цветом вторит румянцу на щеках.

Картина написана в качестве отчета для Общества поощрения художников и в полной мере раскрывает потенциал Брюллова не только как непревзойденного академического живописца, но и как ищущего вдохновенного мастера, талант которого выходит далеко за рамки античных и библейских мотивов. Одно время полотно находилось в Зимнем дворце в личных покоях Александры Фёдоровны.



■ Виноградная гроздь написана Брюлловым поистине искусно: крупные ягоды в лучах солнечного света выглядят абсолютно прозрачными



# Всадница

1832 г. Холст, масло. 291,5×206 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Карл Павлович  
Брюллов

## БЕЗУДЕРЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ

В Италии Брюллов познакомился с графиней Юлией Павловной Самойловой, ставшей не только его музой и близким другом, но и единственной любовью. Художник много и с упоением писал эту женщину. Предполагалось, что она же изображена на картине «Всадница», однако позднее исследователям удалось доказать, что это не так. Девушки, нарисованные на холсте, всего лишь

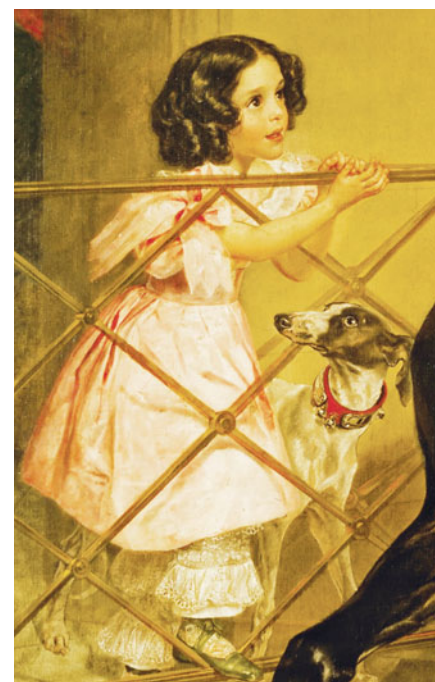
воспитанницы графини — Джованнина и Амацилия Пачини.

На полотне представлена сцена прогулки, а точнее, ее завершение и возвращение домой. Композиция крайне динамична — все персонажи изображены в движении. Вот выбежала на балкон Амацилия, она с радостью и неподдельным восхищением встречает свою старшую сестру Джованнину. Та с ловкостью амазонки подъезжает к крыльцу верхом на вороном коне. Надо отметить, что

это был довольно смелый шаг со стороны художника, ведь до сих пор верхом изображали только титулованных особ и знатных полководцев. Вздрыгнувший скакун напрягает мышцы своего лоснящегося разгоряченного тела и словно передает возбуждение псу, который с ожесточенным лаем бросается ему под ноги. Такое ощущение, что все замерли лишь на секунду, чтобы художник успел их запечатлеть.

Красота сцены подчеркивается богатой цветовой палитрой и великолепно переданным предгрозовым состоянием природы. Кажется, что и пейзаж вторит общей взбудораженности. Накренившиеся от налетевшего ветра стволы деревьев, тревожные перистые облака и беспокойные блики пробивающегося сквозь них закатного солнца несомненно добавляют картине оживления.

Впервые «Всадница» была представлена на суд зрителей в 1832 году в Милане в галерее Брера. Позднее картина хранилась у графини Самойловой, однако, разорившись, та вынуждена была ее продать.



■ Амацилия выглядит на картине ангельски красивой, ее лицо светится от счастья. Нежно-розовое платье придает образу девочки еще больше очарования и воздушности



# Портрет графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини

Карл Павлович Брюллов

Не позднее 1842 г. Холст, масло. 249×176 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## СРЕДЬ ВЕТРЕННЫХ ГОСТЕЙ

На момент написания картины Юлии Самойловой было 37 лет — художник считал этот возраст расцветом женской красоты. Парадный портрет графини Брюллов задумал как сцену на маскараде.

Невзирая на насыщенный сюжет, композиция полотна построена таким образом, что главная героиня словно выступает над всем, что происходит в зале. Голова женщины повернута в сторону, подбородок гордо вскинут. Удерживаемая в руках маска говорит о пренебрежении к лицедейству высшего света. Алый занавес словно взметен стремительным уходом графини и, как стена, отделяет ее от остального зала. Пламенеющий цвет будто нарочно повторяется и в маскарадном наряде Самойловой.

Фигуры на заднем плане ничем не примечательны по сравнению с графиней. Для изображения остальных гостей бала художник использовал бледные краски. Отсутствие детализации делает костюмированную толпу подобием декораций,

окружающих Юлию Павловну и ее дочь. В дальнейшем Брюллов планировал придать второстепенным персонажам большую выразительность, однако по причине незавершенности полотна их фигуры так и остались плоскими.

Несмотря на неоднократные просьбы Юлии Павловны, Брюллов так и не

закончил работу. «...Мой неоконченный портрет... я сохраню тщательно, — писала графиня после смерти мастера брату Брюллова, — как реликвию от моего дорогого и оплакиваемого Бришки, которого я так любила и которым я так восхищалась, как одним из величайших когда-либо существовавших гениев».



■ Наряд Самойловой оторочен горностаевым мехом — поистине царским атрибутом





# Последний день Помпеи

Карл Павлович  
Брюллов

1830–1833 гг. Холст, масло. 465,5×651 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)



## ПОГРЕБЕННЫЕ ПОД ПЕПЛОМ

В 1827 году вместе с графиней Самойловой Брюллов впервые исследовал развалины Помпеи и Геркуланума. Находясь там, художник осознал, что нигде более не сможет найти столь удивительной картины внезапно оборвавшейся жизни. Он еще не раз возвращался в разрушенный древний город, вынашивая идею обесмертить его погибших жителей.

Работа велась не один год: Брюллов долгое время занимался набросками, не решаясь перейти к изображению на холсте. Готовая картина предстала перед взором публики в 1833 году. Полотно получилось поистине монументальным и вызвало шквал хвалебных отзывов как у зрителей, так и у критиков.

Художник вживался в передаваемые события с поразительной археологической дотошностью: он зарисовывал найденные во время раскопок предметы и останки тел, подолгу изучал экспонаты

в археологическом музее Неаполя. В результате, по мнению историков, картина может служить наглядным пособием для изучения древнеримской культуры. Вулканологи также отмечают, что извержение Везувия нарисовано со всей возможной точностью: глядя на разрушающиеся дома, можно определить направление и силу подземного толчка.

Неравная борьба человечества со стихией передается с помощью резких контрастов теней и зловещего света, исходящего от вулкана. Необъятная мощь бездушной природы вызывает высокий накал эмоций и чувств. Сложнейшая композиция изобилует множеством трогательных и захватывающих историй и, несмотря на царящий хаос, выглядит абсолютно уравновешенной.

На холсте встречается неоднократное изображение Юлии Самойловой. Она предстает в образе девушки с сосудом на голове; бездыханной женщины, прижимающей к груди младенца; матери,

защищающей двух своих дочерей; знатной красавицы, упавшей с разбитой лестницы.



■ В толпе, охваченной паникой, можно разглядеть и самого художника. Он без страха глядит в глаза стихии, держа над собой ящик с самым ценным — кистями и красками



# Княжна Тараканова

Константин Дмитриевич  
Флавицкий

1864 г. Холст, масло. 245×187 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ЗАГАДОЧНАЯ УЗНИЦА ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ КРЕПОСТИ

Полотно создано по мотивам подлинных исторических событий, произошедших во времена правления Екатерины II. Существует мнение, что фамилию Таракановы присваивали незаконнорожденным детям императрицы Елизаветы Петровны. Однако на картине изображена не дочь светлейшей особы, а самозванка, выдававшая себя за таковую. Авантюристка, называвшая себя Елизаветой Владимирской, долгое время проживала в Италии и убеждала всех, что состоит в прямом родстве с царской династией. Когда обман раскрылся, девушку заключили под стражу в Петропавловской крепости. Там она и погибла, а ее смерть впоследствии обросла слухами и домыслами.

По одной из версий, когда Нева вышла из берегов, камеру, где находилась арестованная княжна, затопило водой. Именно этот момент и изобразил Флавицкий на своей картине. Застывшая поза девушки и закрытые в изнеможении глаза говорят о том, что силы ее на исходе. Красивое молодое тело диссонирует с обреченным выражением лица. Роскошное платье, оставшееся от тех времен, когда она блистала в высшем свете, резко выделяется на фоне окружающей тюремной обстановки. Лучи солнца, пробивающиеся сквозь решетку, только добавляют картине трагизма.

Полотно Флавицкого вызвало неодобрение со стороны императорской семьи, поскольку разглашало историю, которая тщательным образом скрывалась от народа.



# Радуга

1873 г. Холст, масло. 102×132 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Иван Константинович  
Айвазовский



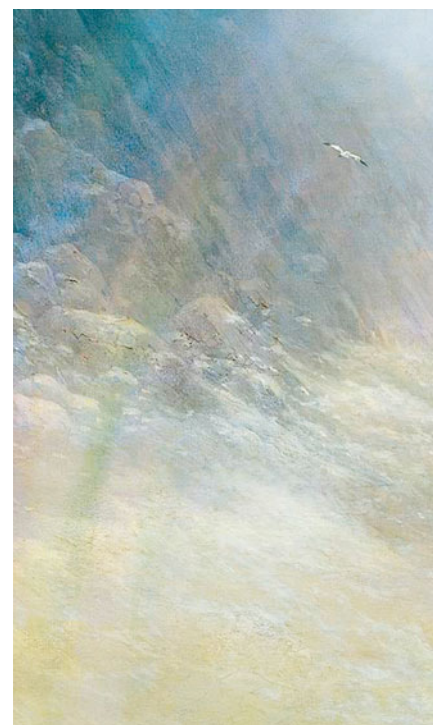
## НАДЕЖДА НА СПАСЕНИЕ

Айвазовский — один из ярчайших представителей русской школы живописи начала XIX века и, пожалуй, самый выдающийся маринист. Он родился в 1817 году в Феодосии, юность провел в Симферополе. В 16 лет поступил в Императорскую Академию художеств в пейзажный класс, и уже первые его картины, представленные в 1835 году на отчетной выставке учебного заведения, получили признание критиков. Спустя еще два года юный живописец был на-

гражден большой золотой медалью за три своих полотна с изображением морских пейзажей.

Вскоре Айвазовского приглашают работать в Крым. По возвращении в Петербург он становится академиком Императорской Академии художеств, затем направляется на службу в качестве живописца в Главный морской штаб, где пишет свои самые выдающиеся картины, в числе которых «Радуга».

На этой картине Айвазовский использовал любимый вид композиции — он накренил морской пейзаж таким образом, чтобы зритель ощущал себя вовлеченным в изображенное действие. Горизонт скрыт за высоким валом, суровое грозное небо практически слилось со стихией океана, и лишь лучи света, рассыпающиеся радужными оттенками в толще соленого воздуха, вселяют морякам надежду на спасение. Они предвестники долгожданного штиля. Полотно потрясает своим тонким изящным колоритом, светлыми мягкими и чистыми оттенками.



■ Радуга прописана едва заметной — она с трудом угадывается в левой части полотна



# Девятый вал

Иван Константинович  
Айвазовский

1850 г. Холст, масло. 221×332 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## «ТАК НЫНЕ, ОКЕАН, Я ЖАЖДУ БУРЬ ТВОИХ!»

Море у Айвазовского — это живая трепещущая стихия, с собственным настроением и характером, который меняется от картины к картине. Почти всегда оно выступает аллегорическим символом неотвратимой человеческой судьбы — то грозящим неминуемой гибелью, то дарующим неожиданное спасение. Пожалуй, Иван Константинович как никто другой сумел почувствовать душу моря, и оно открыло ему свои секреты.

Одной из самых известных марин художника стал «Девятый вал». Картина соответствует всем принципам романтического искусства и завершает ранний период творчества живописца. Название полотна отражает древнее суеверие моряков о том, что во время шторма девятая по счету волна — самая высокая и сильная, а значит, самая опасная и смертоносная.

На холсте изображен трагический конфликт между людьми и стихией. Водная гладь еще не успела утихнуть после ночной непогоды, исполинская волна готова вот-вот накрыть изможденных гребцов, выживших после кораблекрушения. В борьбе с обрушившимся на них несчастьем люди проявляют невероятное мужество и волю к жизни.

По одной из версий в произведении нашли отражение личные впечатления



художника. В 1844 году он сам попал в шторм в Бискайском заливе у берегов Испании и даже числился среди погибших. Бытует также мнение, что Айвазовский даже делал наброски, еще находясь на корабле. Однако это вряд ли возможно. Художник никогда не рисовал с натуры, он делал лишь пометки об особенностях воды, берега и атмосферы, а сюжеты картин отпечатывались и хранились в феноменальной памяти мастера. По словам самого же Ивана Константиновича, «движения живых струй неуловимы для кисти; писать молнию, порыв ветра, всплеск

волны — невысказано с натуры. Для этого художник и должен запоминать их».

Первенство на картине явно отдается стихии. Огромное открытое пространство, устремляющееся за горизонт, бесконечное суровое море и еще более бесконечное небо словно подавляют собой человека. Однако золотой свет солнца, пронизывающий воздух, вселяет уверенность в то, что люди выигрывают схватку с природой. Крайнее отчаяние моряков ближе не к смирению или панике, а к истовой борьбе.

Картина построена на контрасте света и тени, а также обилии ярких тонов. На фоне большинства русских пейзажей первой половины XIX века, обладающих сдержанным колоритом, она отличается напряженной яркостью и богатством используемых цветов. Верхняя часть холста полна розовато-фиолетовых оттенков, передающих клубящиеся облака, внизу сине-зелеными красками нарисовано море, высокие бурные гребни которого переливаются всеми цветами радуги. Создается впечатление, будто все изображение находится в движении: волны то взмывают и просвечиваются в лучах солнца, то обрушиваются вниз, обнажая холодную и мрачную глубину.

В 1850 году полотно приобрел император Николай I для Эрмитажа. Спустя 47 лет оно было передано в фонд Государственного Русского музея, где и хранится до сих пор.



■ На переднем плане изображены моряки, отчаянно цепляющиеся за обломок мачты почившего в море корабля, судя по одежде, это восточные торговцы. Уставшие и обезумевшие, они не теряют надежду на спасение



# Лунная ночь на Днепре

1880 г. Холст, масло. 105×144 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Архип Иванович  
Куинджи



## ХОЛОДНОЕ СИЯНИЕ НЕБЕСНОГО СВЕТИЛА

Архип Иванович Куинджи родился в 1842 году в предместье Мариуполя. Красивая и необычная для славян фамилия произошла от прозвища деда-художника, которое в переводе с турецкого означает «золотых дел мастер». Детство и юность Архип Иванович провел работая подмастерьем у строителя, затем у хлеботорговца, однако все это время грезил рисованием. Мечты о живописи привели его в Феодосию, здесь Куинджи познакомился с Иваном Константиновичем Айвазовским и Адольфом Ивановичем Фесслером, у которого впоследствии обучался живописи.

В 1880 году по Санкт-Петербургу стали ходить слухи, что художник трудится над новой картиной небывалой красоты. Публика была заинтригована настолько, что Куинджи пришлось на два часа по воскресеньям пускать посетителей в мастерскую, чтобы те могли заранее посмотреть на будущий шедевр. Среди именитых гостей были живописец Иван Николаевич Крамской, писатель Иван Сергеевич Тургенев, ученый Дмитрий Иванович Менделеев, а коллекционер Козьма Терентьевич Солдатенков и вовсе стал помышлять о покупке работы. Впрочем,

досталась она не ему, а великому князю Константину Константиновичу Романову, который приобрел ее за огромные деньги прямо в мастерской и впоследствии даже взял ее с собой в кругосветное путешествие.

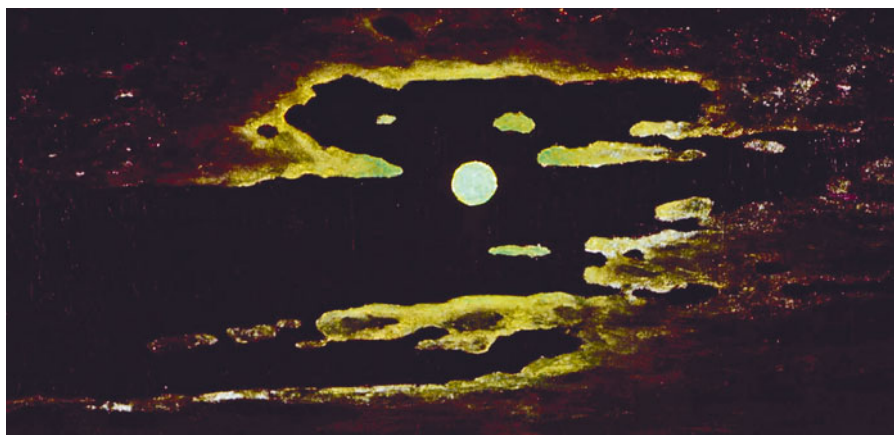
В результате «Лунная ночь на Днепре» стала одной из самых известных картин художника еще задолго до завершения. Она же оказалась единственной на персональной выставке Куинджи, открывшейся в зале Общества поощрения художников. Еще более удивительно, что картина, представлявшая собой до-

вольно скромный пейзаж, вызвала настоящий фурор — сам автор называл ее произведением всей своей жизни. Чтобы посмотреть на полотно, люди выстраивались в очередь, во избежание давки публику пускали в галерею группами.

Все свое мастерство живописец направил на передачу светотени и выстраивание композиции. Грамотная проработка того и другого позволила сделать изображение объемным — зритель словно входит в картину, оказываясь в самом сердце бархатной украинской ночи. Водная гладь Днепра безмятежна, деревенские домики белеют в лунном свете. Многочисленные элементы пейзажа поглощены бесконечной и необъятной Вселенной.

Эффект глубины пространства художник передал с помощью мастерского сочетания цветов: теплый алый тон земли противостоит холодным серебристым оттенкам воды и неба. Мелкие темные мазки на ярких бликах добавляют свету вибрации.

Поскольку в полной мере эффект лунного сияния мог проявиться только при искусственном освещении, художник попросил завесить окна в выставочном зале и направить на картину луч электрического света. В сумрачном помещении холодный блеск луны становился поистине завораживающим и притягательным. Некоторые даже пытались взглянуть на обратную сторону холста, чтобы найти там некое специфическое устройство для подсветки.



■ В верхней точке картины изображена луна, которая освещает ночные облака бледно-зеленым цветом. Именно благодаря этому свечению картина Куинджи признана одной из самых реалистичных в своем жанре

## Ночное

1905–1908 гг. Холст, масло. 107×169 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Архип Иванович  
Куинджи

### БЕЗМОЛВИЕ

Картину принято считать своеобразным завещанием Куинджи. Тот факт, что она не была завершена, воспринимается как символ вечности творческого пути художника.

На полотне изображена безмятежность южной ночи. Темная пора уступает свое место первым утренним лучам, природа словно замерла в ожидании рассвета. Безоблачное небо венчает луна в виде изящного серпа, который вот-вот исчезнет, уступив место солнцу. Вместе с ее светом в спокойной водной глади отражаются проблески восходящего дневного светила. Еще одно свидетельство грядущего утра — вышедший на пастбище табун лошадей.

Пространство Куинджи изобразил с неизменным мастерством. Редкие едва уловимые облака подчеркивают высоту небесного свода. Убывающая в туманной дали земля кажется задавленной им. Композиция стройна, уравновешена



и построена согласно всем канонам классицизма — каждая фигура на переднем плане гармонично вплетается в общий

пейзаж. Серо-фиолетовый колорит и насыщенный влагой туманный воздух создают ощущение свободы и прохлады.

## Притихло

1890 г. Холст, масло. 76,5×128 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Николай Никанорович  
Дубовской

### МЕЖДУ НЕБОМ И ВОДОЙ

Глядя на картину, создается впечатление, что она написана карандашом — изображение кажется немного плоским. Подобного эффекта Дубовской добился, нанося масляные краски ровным тонким слоем.

Исполинская туча нависла над бескрайним побережьем, в центре надвигающейся бури — крошечная лодка. Художник очень тонко соотнес величественный мир природы с чувствами и переживаниями человека. Кажется, что грозные дождевые тучи опустятся еще ниже и поглотят все вокруг: и крохотное беззащитное суденышко, и глянцевою гладь моря, и виднеющуюся вдалеке узкую полоску берега. Земля и вода словно потерялись на фоне невозможно выразительного неба.

Художник мастерски передал солнечный свет, который золотит небо и бликует в зеркальной водной поверхности. Полотно обескураживает своим реализмом —

в изображенную Дубовским угрожающую тишину невозможно не погрузиться. Зритель хоть и наблюдает только светлую сторону грозового облака, но с легкостью может представить, как оно почернело над рыбаком.

Картина отмечена серебряной медалью на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Это полотно стало отправной точкой для создания так называемых пейзажей настроения, остро выражающих личные чувства художника.





# Все в прошлом

Василий Максимович  
Максимов

1889 г. Холст, масло. 72×93,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ГРУСТНАЯ ПОЭЗИЯ УВЯДАНИЯ

Василий Максимович Максимов родился в семье крестьянина и рано осиротел. Выбрав путь живописца, он стал работать в рамках бытового жанра, абсолютная приверженность к которому привела его к неминуемой бедности. Богатые покупатели не интересовались сценами деревенского быта, работы продавались плохо. По-настоящему мастерство и талант художника были оценены лишь многие годы спустя.

В незамысловатой картине «Все в прошлом» Максимов затронул тему разорения дворянских гнезд, к которой на то время довольно часто обращались писатели и художники. Название как нельзя кстати подходит к изображению двух дам на склоне лет: при взгляде на

них не возникает сомнений — им остается жить лишь воспоминаниями о былом. От полотна веет покоем солнечного летнего дня, кажется, будто время застыло. Где-то далеко осталась богатая и беззаботная жизнь, ныне только разорение, впереди — прозябающая старость. Ощущение упадка и забвения добавляет старый пес, очевидно, доживающий свой век рядом с хозяйкой, а также заброшенный дом с грубо заколоченными окнами.

С помощью колорита холст хорошо делится на смысловые части. Задний план, олицетворяющий собой прошлое, написан в потускневших, блеклых тонах. Предметы на переднем плане, имеющие отношение к настоящему, напротив, яркие и красочные: до блеска начищенный самовар, красная скатерть и подушка под

ногами у барыни, благоухающий куст сирени, сине-фиолетовые цветы которого написаны в технике, характерной для импрессионизма, — крупными мазками, без прорисовки деталей.

У картины есть и другой подтекст, свидетельствующий о классовых различиях, которые сохраняются вне зависимости от возраста. Хотя обе героини уже стары и слабы, одна из них вынуждена ссутулившись сидеть на ступенях, в то время как другая, сохраняя горделивую осанку, поживает на перине в ожидании своего чая.

К слову сказать, барыню художник писал со своей тещи — помещицы Надежды Константиновны Измайловой. Еще одна интересная деталь — автограф художника, оставленный не параллельно краю картины, как это делается обычно, а на ступеньке деревянного крыльца.



# На работу

1921 г. Холст, масло. 79×68 см. Латвийский Национальный художественный музей (Рига)

Николай Петрович  
Богданов-Бельский

## КРЕСТЬЯНСКИЕ БУДНИ

Казалось бы, сыну батрачки, не знавшему с рождения своего отца, в условиях крепостничества никогда не стать известным художником. Однако Богданову-Бельскому повезло: он поступил в образцовую народную школу (заведение для обездоленных детей), где его преподавателем стал профессор Сергей Александрович Рачинский. Тот помог развиться юному таланту — он отдал способного мальчика в монастырскую рисовальную школу при Троице-Сергиевой лавре, где юный Николай и научился работать с красками. Первоначально это были

иконы, затем портреты монахов с натуры. Однако наибольшую известность в дальнейшем художнику принесли жанровые полотна.

В картинах Богданова-Бельского нет свойственного раннему передвижничеству назидания, обличения пороков или сарказма. Все они без исключения полны искренней любви к собственным персонажам. И это неудивительно, ведь живописец изображал свое детство, товарищей по играм, школьных друзей, прекрасных крестьянских девушек, учителей и не мог оставаться к ним равнодушным.

В полотне «На работу» за кажущейся легкостью сюжета скрывается восхищение художника русской женщиной и ее несокрушимой силой. Совсем еще молодые босые девушки держатся в седле не хуже мужчин. Тянущиеся позади лошадей плуги — свидетельства их предстоящей нелегкой работы в поле.

Отдельного внимания заслуживает фон. Светлую березовую рощу художник изобразил без единого вкрапления яркого цвета — все внимание зрителя приковано к красным юбкам девушек. В способе передачи световых бликов прослеживается влияние импрессионизма.





# Новая сказка

Николай Петрович  
Богданов-Бельский

1891 г. Холст, масло. 152,3×137,2 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь (Минск)

## НОСТАЛЬГИЯ ПО ДЕТСТВУ

Разнообразие характеров и персонажей на картинах Богданова-Бельского велико, но наибольшая любовь в его творчестве чувствуется к детям. Художника привлекали их искренность, открытость, смелость и светлое восприятие окружающего мира. *«Я так много лет провел в деревне, — говорил Николай Петрович, — так близок был к сельской школе, так часто наблюдал крестьянских детей, так полюбил их за непосредственность, даровитость, что они сделали героями моих картин».*

Картина «Новая сказка» создана Богдановым-Бельским еще в молодые годы, в пору блестящего окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества при Академии художеств. Работая над ней, мастер явно вспоминал друзей

своего детства из народной школы, их взбудораженность, пылкость и тягу к знаниям.

Ребята, сидящие на полу деревенской избы и с увлечением внимающие сказке, изображены невероятно живо, а их лица прописаны очень детально. Кажется, что можно ступить на пыльные половицы и незаметно сесть в круг детишек, для которых чтение — один из самых чудесных и радостных моментов жизни. В те времена в школу ходили далеко не все крепостные дети, поэтому можно предположить, что среди присутствующих грамотой владеет один-единственный мальчик — тот, который держит книгу в руках.

Ставя цветовые акценты, художник не злоупотребляет яркостью красок. Спокойный колорит картины и теплая цветовая гамма подчеркивают сосредото-

ченность и заинтересованность самих детей, а также ту доброту, ласку и нежность, с которой смотрит на них Богданов-Бельский.

Неотъемлемой частью образно-смыслового содержания картины становится и окружение ребят: закопченные деревянные стены, сваленное в груды на полотах тряпье, колыбель с ярким рушником, стоящий в сенях и внимательно наблюдающий за всем происходящим теленок, мирно устроившийся на страницах из учебников кот. Все они помогают представить крестьянский быт того времени. И тут нельзя не отметить тот факт, что, хотя художник своими глазами видел нищету и обездоленность русской деревни, в его картинах всегда было нечто большее, чем просто отображение убогой реальности. Представленные на его полотнах крестьяне стремились к образованию и самосовершенствованию, они хотели вырваться из тьмы невежества. Именно с детьми живописец и связывал собственные надежды на лучшее будущее для простого народа.



■ Внимание зрителей сразу же привлекает маленький слушатель в алой рубашке и взгляд его чистых голубых глаз, устремленный в бесконечность. Мальчик словно покинул стены ветхой избышки и стал одним из персонажей сказки — сражается со злодеями, плывет по синему морю спасать прекрасную царевну...



# Тройка (Ученики мастеровые везут воду)

Василий Григорьевич  
Перов

1866 г. Холст, масло. 123,5×167,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ПОТЕРЯННОЕ ДЕТСТВО

«Тройка» является одной из самых масштабных по формату и, пожалуй, самых проникновенных и выдающихся по сюжету работ Перова. Всем своим творчеством художник стремился привлечь внимание общественности к тяготам жизни крестьян и простых рабочих. Эта картина не исключение.

Полотно создавалось в то время, когда крепостное право уже отменили, но русское крестьянство по-прежнему находилось в крайне бедственном положении. Чтобы помочь родителям, дети сызмальства включались в работу. Предстоящая перед зрителем сцена непосильного детского труда не может не вызывать сочувствия: трое изможденных ребят, натужно подавшись вперед, тащат сани с огромной бочкой; расплескавшаяся вода мгновенно застывает на сильном морозе сосульками.

Мрачные серо-коричневые тона только подчеркивают весь ужас ситуации. Обреченность видится во всем, картина изобилует символами смерти, традиционными для русской культуры. Это и зима — время увядания природы, и вечер — пора окончания дня, и дорога — путь на тот свет, и сани — основное средство перевозки в страну мертвых, и лающая собака темно-го окраса — вестник скорой кончины.

Главное внимание на картине, безусловно, отводится детям. Первоначально художник планировал вызвать как можно больше жалости у зрителя. На подготовительных набросках лица ребятшек выглядели крайне истощенными и уродливыми, а худоба фигур подчеркивалась угловатостью черт и острыми краями лохмотьев. Впоследствии Перов немного поэтизировал образы: придал им более миловидные черты и добавил выражение страдания. Однако от этого герои выглядят не менее ужасающе: полузакрытые глаза, напряженные позы, тяжелые повороты голов, тщедушность тел, скрывающихся под не по возрасту подобранной одеждой и обувью...

Известно также, что для персонажей, нарисованных по краям, художник быстро нашел натурщиков, а подходящего прообраза для центрального героя все никак не попадалось. Помог случай: од-

нажды Перов встретил на улице крестьянку с сыном и сразу понял, что искал именно такого мальчика. Его звали Васей, он

был последней радостью бедной женщины, потерявшей не только мужа, но и всех остальных детей.



■ Взрослый мужчина, помогающий «тройке» вкатить сани на пригорок, изображен согнувшимся. Его лица не видно, да и сам он почти неприметен и выступает, скорее, частью пейзажа. Аналогично и его участие — лишь временное и ничего не меняющее в жизни этих несчастных детей

■ Спустя несколько лет в дом к художнику пришла мать того самого мальчика и рассказала, что ее сын заболел и умер. Безутешная женщина умоляла Перова продать ей «Тройку». Поскольку полотно уже находилось у известного коллекционера Павла Михайловича Третьякова, живописец написал Васин портрет заново



# Сцена на могиле

1859 г. Холст, масло. 58×69 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ТАКОЕ РАЗНОЕ ГОРЕ

В своем творчестве Василий Григорьевич Перов обращался не только к историческим и евангельским сюжетам, но также и к фольклору. На создание картины «Сцена на могиле» его вдохновила русская народная песня о плаче по усопшему: *«Мать плачет, как река льется; сестра плачет, как ручей течет; жена плачет, как роса падет — взойдет солнышко, росу высушит»*. Полотно относится к реалистической жанровой живописи и, несомненно, было написано под влиянием работ западных художников эпохи классицизма.

Сельское кладбище, тревожный и унылый пейзаж, на дальнем плане в сгущающихся сумерках надвигающейся грозы белеет церквушка. В поминальный день на могилу родного человека пришли три женщины: мать, сестра и жена. Все они по-разному переживают постигнувшее их горе. Различия в характерах персонажей Перов передает с помощью одежды. Мать в черном и темно-синем; она безутешно обнимает могилу, будто бы перед ней не холм земли, а все еще живой сын. Сестра в светло-коричневом; девушка выглядит

печальной и спокойной, она чувствует тяжесть горя, но при этом осознает, что время быстротечно и скоро станет легче. Вдова — в белом и оранжевом; женщина прижимает к груди младенца. Ее светлый наряд намекает на то, что траур — всего лишь вынужденная необходимость. О недавней смерти супруга напоминает только наброшенный на голову черный платок, который вот-вот готов упасть с головы. Взгляд молодой женщины направлен на солдата, проходящего неподалеку.

Впрочем, в трактовке последнего образа не все так однозначно. Если учитывать тот факт, что женщина осталась одна, без кормильца, с младенцем на руках, то становится понятным, почему ее горе не так ярко выражено. Она в полной мере ощущает ответственность, которая легла на ее хрупкие плечи — теперь ей придется не только воспитывать ребенка одной, но и тянуть на себе все хозяйство. С этой точки зрения ее опора на крест кажется очень символической, как невольный поиск сил и помощи у бога.

Композиционно фигуры располагаются в виде треугольника, вершиной которого выступает распятие. За свежей

## Василий Григорьевич Перов



■ Ребенок, удерживаемый вдовой, — девочка. По деревенскому обычаю ушко у малышки проколото серьгой

могилой видны еще несколько заброшенных, на которых сломаны распятия. Этот фон выступает как олицетворение короткой памяти и того, что скорбь по прошествии времени становится менее тягостной и даже самые страшные потери забываются.

Слабую нотку оптимизма в сюжет картины вносит небо. Его нельзя назвать абсолютно чистым — оно сплошь покрыто облаками, но просветы яркого синего цвета, пробивающиеся сквозь серую завесу, внушают надежду на избавление от душевных мук и обретение покоя.

Работая над картиной, художник соорудил посреди комнаты из груды домашнего скарба нечто наподобие надгробной насыпи. Натурщицами выступили горничная и кухарка, а также мать художника Егора Яковлевича Васильева, который был учителем Перова.

Несмотря на похвалы окружающих, Василий Григорьевич остался недоволен результатом и представил работу на суд Императорской Академии художеств не сразу, а выждал еще год и отправил вместе с еще одним полотном «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1860). Тем не менее жюри высоко оценило картину: художник был удостоен за нее малой золотой медали Императорской Академии художеств. Впрочем, в искусствоведческой литературе полотно иногда рассматривается как надуманное по сюжету и чересчур назидательное по смыслу.



# Портрет Достоевского

Василий Григорьевич  
Перов

1872 г. Холст, масло. 99×80,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ВЛАСТИТЕЛЬ ДУМ

В мае 1872 года художник специально ездил в Петербург, чтобы по просьбе мецената Павла Михайловича Третьякова написать портрет известного писателя Фёдора Михайловича Достоевского. Задача предстояла нелегкая. В то время Фёдор Михайлович работал над романом «Бесы», он целые дни проводил в своем рабочем кабинете и отказывался встречаться даже с близкими людьми. Кроме того, писатель предъявлял высокие требования к портретистам: «В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывал, и не было ее вовсе на лице».

Сеансы позирования были короткими и редкими. Однако Перов к тому времени уже был опытен и довольно знаменит, потому рисовал быстро и самозабвенно. Сказывалась также невероятная увлеченность поставленной задачей.

Художник, как и его заказчик, относился к мастеру русской словесности с особой любовью. Во время работы Перов заставлял Достоевского в самом разном настроении, старался разговаривать его, вызывал на споры. При этом он непрерывно и внимательно изучал его манеру излагать мысли, слушать, сидеть задумавшись.

В результате картина получилась настолько убедительной, что запечатленный на холсте образ навсегда слился с представлением о самом Достоевском и стал неотделим от него. Можно сказать, что Перов уловил минуту творчества великого писателя — тот как бы смотрит в себя. На лице заметно отражение и страсти, и сомнений, и необыкновенной духовной мощи. Портрет даже называли знаком времени. Вероятно, такое глубокое проникновение в характер модели стало возможным потому, что оба мастера видели свое существование в искусстве схожим образом: Достоевский был одним из тех, кто возглавлял реализм в литературе, Перов вел за него борьбу в живописи.

Художник Иван Николаевич Крамской так высказался об этом портрете:



*«Характер, сила выражения, огромный рельеф <...> решительность теней и не-которая как бы резкость и энергия контуров, всегда присущие его картинам, в этом портрете смягчены удивительным колоритом и гармонией тонов». Этот положительный отзыв был особенно ценен для Перова потому, что Крамской постоянно критиковал его творчество.*

Портрет оказался единственным созданным при жизни писателя. Картина исполнена в серовато-коричневых красках и лишена колористических эффектов. Но подобный аскетизм играет только на руку — зрителя ничего не отвлекает от

образа Фёдора Михайловича. Его бледное лицо ярким пятном выступает из фона, в то время как фигура тонет в полумраке. В верхней части картины довольно много свободного пространства, оно словно отодвигает героя от зрителей и еще больше замыкает в себе.

При всем минимализме деталей сам костюм и фактура его материи прописаны достаточно явно. Соединенные кисти рук с переплетенными пальцами оттеняются темной в полоску тканью брюк. Под серым тяжелым добротным пиджаком отчетливо различается белая рубашка и черный в красную крапинку галстук.



# Приезд станового на следствие

Василий Григорьевич Перов

1857 г. Холст, масло. 38×43 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ОБЛИЧИТЕЛЬНАЯ СИЛА ИСКУССТВА

Эту картину Перов написал, когда ему было всего 24 года. Полотно молодого художника сразу обратило на себя внимание характерностью отрицательных персонажей.

Язык живописи в данном произведении звучит со всей определенностью, жестко и сухо. Единственный романтизированный образ на картине — взятый под стражу юноша. Кажется, будто весь свет, проникающий в избу, сосредоточился именно на нем. Молодой человек чрезвычайно бледен, лицо его слишком благородно для преступника и вместе с позой выглядит нарочито трагичным. Призрачность фигуры подчеркивается неестественно тонкой рубашкой. Юноша притворноит своему окружению как некий идеал.

Остальные герои картины далеки от эфемерности и даже гротескны. Художник умело передал характер каждого из них. Вот, очевидно, боязливый волостной староста держит несчастного под

руку, словно опасаясь побега, хотя по заключенному видно, что он абсолютно отрешился от происходящего. За столом с перевязанной от зубной боли щекой подобострастный писарь-пройдоха ждет, пока начальство прикажет записать что-нибудь в протокол. У окна стоит хитрый слуга, исподтишка наблюдающий за разворачивающимся действием. И наконец, горделиво, словно не в ветхой избе, а на заседании суда, восседает бездушный, грубый и безжалостный становой. Нарисованные в непосредственной близости от его фигуры корзинка с яйцами, бутылка с водкой и розги выступают на холсте как доказательства взяточничества, пьянства и широко использовавшихся в дознании телесных наказаний.

Виднеющаяся в дверном проеме грустная девушка добавляет в сюжетную линию произведения новые краски. Картина уже не просто звучит как насмешка над правосудием, в нее вплетается тема столкновения добра и зла, темного и светлого, а также социального контраста, который до сих пор не отмечался в русской живописи. В этом заключалось новаторство Перова.

При работе над картиной молодой живописец пользовался зарисовками из старого альбома, многое подсказала и прекрасная зрительная память. Денег на натурщиков не было. Единственный персонаж, нарисованный с реальной модели, — это обвиняемый. В качестве прототипа выступил Илларион Михайлович Прянишников, также художник.



■ Длинная трубка на восточный манер в левой руке станового лишь подчеркивает его излишнюю самоуверенность — мужчина курит, не выходя из комнаты



■ Лежащая на столе правая рука станового как будто совершает просительный жест. И это предположение небезосновательно — Перов всегда изображал представителей власти напыщенными глупцами и взяточниками





# Утопленница

1867 г. Холст, масло. 68×106 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Григорьевич  
Перов

## УВЕКОВЕЧЕННАЯ ПОСЛЕ СМЕРТИ

На полотне «Утопленница» изображена трагичная и скорбная сцена: в пред-рассветный час рядом с выловленным из реки телом молодой женщины присел на борт лодки жандарм, очевидно, ожидающий приезда следователя. Загубленная жизнь молодой девушки, безусловно, не может не вызвать эмоционального отклика у зрителя. Тем контрастнее со случившейся трагедией выступают краски раннего утра и безразличный вид жандарма. Однако и его реакция понятна: долгие годы работы вынудили мужчину привыкнуть к чужому горю и относиться к нему как к чему-то вполне обыденному и неизбежному. Помимо двух явных героев есть еще и третий — город, который погубил юную душу, а теперь трусливо прячется за туманом.

Колорит работы удивительно достоверен. Переданная художником атмосфера наполнена осенней свежестью и гне-

тушей тишиной: ровная водная гладь, зависшая над ней дымка, неподвижная лодка... Лишь изредка покой нарушается криком птиц. Через призму смерти суровая реальность выступает еще более чудовищной и бездушной. Безысходность и уныние подчеркиваются черной одеждой девушки и ее разметавшимися мокрыми волосами на голой мостовой. Даже обрывок веревки получает символическое прочтение внезапно оборвавшейся жизни.

Еще один удивительный момент: мертвая девушка выглядит гораздо живее сидящего подле нее жандарма. Ее расслабленная поза, раскинутые руки и ноги, а также обилие пространства вокруг будто подтверждают, что она освободилась от мучений и тяжелой судьбы. Мужчина, напротив, словно заключен в рамки своих служебных обязанностей. Даже его бездействие воспринимается как вынужденная мера и бессилие — он должен дожидаться приказа от вышестоящего начальства.

Для создания правдоподобного образа утопленницы Перов искал подходящую модель в городском морге. И вскоре она нашлась. Ею оказалась уже знакомая живописцу дама легкого нрава по имени Фанни, которая одно время подрабатывала натурщицей у его учителя — художника Егора Яковлевича Васильева. Женщина никогда не проявляла особого интереса к живописи и лишь однажды спросила: «А что вы с меня рисуете такое?» Узнав, что с нее пишут образ Богоматери, Фанни устроила истерику («Как, как я, падшая, да Божью Матерь изображать буду!?!»), опрометью выбежала из мастерской и больше уже позировать не приходила.

Дальнейшая судьба ее сложилась печально — несчастная заболела туберкулезом. Она напрочь отказывалась от лечения и в одну из мучительных ночей умерла. В отличие от большинства других натурщиц, чьи имена не вошли в историю, ее образ увековечен в рассказе Перова «Фанни № 30».





## Перед венцом

1874 г. Холст, масло. 105×143 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Фирс Сергеевич  
Журавлёв

### БРАК ПОНЕВОЛЕ

Фирс Сергеевич Журавлёв — ярчайший представитель жанровой живописи второй половины XIX века. Униженные и оскорбленные — эта тема постоянно фигурировала на его картинах. Особенно часто он обращался к изображению детей и женщин как самой незащищенной части общества.

Представленная на картине сцена выглядит довольно драматично: невеста находится в отчаянии от мысли о предстоящей жизни. Художник не изобразил лица девушки, но ее поза красноречиво передает глубину горя, которому не в силах помочь многочисленные святые на тщательно прорисованном иконостасе. В диссонанс с испытываемыми чувствами вступает и богатый наряд невесты. Видно, что родители не являются деспотами или самодурами и по-своему желают добра дочери. Их действия продиктованы, скорее, самим укладом купеческой жизни.

В XIX веке редкая девушка могла сама распоряжаться собственной судьбой. Чаще всего родители выдавали своих несчастных дочерей замуж исключи-



тельно по расчету, с целью поправить материальное положение семейства. Женихами, как правило, становились знатные богатые старики, далеко не привлекательной наружности и со скверным характером.

Полотно принесло Журавлёву звание академика и народную славу. Представленный вариант — это вторая версия картины. Первая включала большее количество персонажей и имела более яркое колористическое решение.

## Купеческие поминки

1876 г. Холст, масло. 98×142 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Фирс Сергеевич  
Журавлёв

### ТЕМНОЕ КУПЕЧЕСКОЕ ЦАРСТВО

В полотнах Журавлёва ощущается необычная глубина проникновения в проблемы человеческой жизни. Его сюжеты почти всегда изобилуют яркими героями и большей частью такими, которых любил вводить в свои произведения Александр Николаевич Островский: коварными сводницами, безжалостными жуликоватыми кредиторами, пирующими на поминках купцами...

Множество персонажей делают композицию картины динамичной и «шумной». О настоящей причине, по которой собрались гости, напоминает лишь фигура женщины в черном, по-видимому, вдовы усопшего. В остальном сцена на-

поминает обычное застолье: гости пьяны, слуги суетятся с новыми блюдами в руках. Отдельный интерес представляет интерьер дома. Художник прекрасно изобразил все атрибуты купеческого быта: массивные портреты родителей семейства на стене, молча «наблюдающие» за нелецеприятным действием; роскошные шторы с кистями, венчающие дверные проемы; золотые светильники, свисающие с потолка, словно пауки.

Как и другие полотна художника, «Купеческие поминки» не способны оставить зрителя равнодушным — картина отличается реалистичностью и эмоциональностью. От нее веет трагизмом, который проявляется и в низменных инстинктах собравшихся людей, и в царящем вокруг



них хаосе. Журавлёв умело изобличает порочное русское дворянство, демонстрируя его истинное лицо. Произведение ознаменовало собой наивысший этап в творчестве живописца и проникновение в глубины человеческих характеров и социальных проблем.



# Христос в пустыне

1872 г. Холст, масло. 180×210 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Иван Николаевич  
Крамской

## В ПОИСКАХ «СВОЕГО» ХРИСТА

Иван Николаевич Крамской родился в семье писаря в городе Острогжске Воронежской губернии. Окончив уездное училище, он продолжил дело отца и какое-то время трудился писарем в городской думе. Затем, освоив ретушь с помощью акварели, работал в фотоателье Петербурга и так преуспел в этом деле, что в 1857 году без труда поступил в Императорскую Академию художеств. С этого момента и начался отсчет творческого пути великого русского художника.

«Христос в пустыне» — одна из знаковых работ Крамского. Начальные наброски к ней он сделал еще в начале 1860-х годов, а в 1867 году появился первый вариант полотна, который не нашел отклика

в душе творца. Художник уехал за вдохновением за границу и занялся анализом полотен прославленных мастеров, затем направился в Крым на поиски пейзажей, напоминавших палестинские пустыни.

Спаситель Крамского предстает не в образе всемогущего и всезнающего властителя мира, а в виде странника, находящегося в поисках истины. Сдержанность в его одежде направляет внимание к лицу, лишенному всяческой божественности и сверхъестественности, оно выглядит абсолютно земным и несет отпечаток усталости. Зримое действие на картине отсутствует, но есть незримое — работа мысли и духа. Ощущается невероятная сила воли Христа и его готовность сделать первый шаг на пути к Голгофе. В дальнейшем некоторые «знатоки» искусства раскритико-

вали созданный художником образ. «*Это не Христос!* — Говорили они. — *Почему вы решили, что он был такой?*» Крамской на это отвечал так: «*Но ведь и настоящего, живого Христа не узнали.*»

Линия горизонта проходит практически по середине холста, оттого фигура Иисуса кажется одновременно и главенствующей в пространстве, и сосуществующей в гармонии с окружающим ее суровым пейзажем. Прорезающий на заднем плане предутреннюю мглу рассвет словно говорит о том, что человечеству будет даровано спасение.

В начале 1873 года совет Академии художеств принял решение присвоить художнику звание профессора за эту картину. Однако, оставаясь верным свободолюбивым идеям передвижничества, Крамской отказался от поступившего предложения.



# Неизвестная

1883 г. Холст, масло. 75,5×99 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ТАИНСТВЕННАЯ ДАМА ПОЛУСВЕТА

На выставках передвижников Иван Николаевич Крамской чаще всего представлял мужские портреты, довольно сдержанные по цвету и композиции, но тщательные по рисунку и светотеневой моделировке. В основном это были деятели культуры, которые изображались подчеркнуто просто: Лев Николаевич Толстой в своей рабочей рубашке, Николай Алексеевич Некрасов и Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин в застегнутых на все пуговицы сюртуках. Художник осознавал, что в век фотографии портрет, скорее, становится документальным свидетельством и закрепляет исторический облик персонажа. Всевозможные эффекты и личностное «я» живописца отступало на второй план.

Наверное, поэтому картина «Неизвестная» воспринимается в творчестве художника как одна из самых странных и противоречащих избранному им направлению. Однако она же, пожалуй, самая узнаваемая из всех произведений Крамского: с картины было сделано огромное количество литографий, ее не раз печатали в качестве иллюстрации в различных журналах.

Многокрасочный сияющий портрет написан с огромной любовью к героине. Можно сказать, что до его появления в русском изобразительном искусстве не было более прекрасного и загадочно-женского образа. На холсте предстает безупречно одетая горожанка, горделиво восседающая в открытой коляске. Ей не откажешь в красоте: классически правильные черты лица дополняются едва заметными восточными — южную кровь выдают черные широкие брови и нос с горбинкой. Девушка преисполнена шарма и величавости, она, будто царица, возвышается в своей повозке над замерзшим городом.

Наряд ее соответствует последним веяниям моды: шляпа «Франциск», украшенная страусиным пером, шведские перчатки, сшитые из лучшей кожи, пальто «Скобелев», отороченное соболем и синими лентами, роскошная муфта... Каждая деталь костюма призвана подчеркнуть элегантность владелицы. Очень выразительно передана фактура материала: мягкий блеск бархата, приглушенное сверкание атласа, густой ворс меха.

Но самое главное, что притягивает к себе внимание на этом портрете, — глаза незнакомки. С одной стороны, они выражают надменность, с другой — лег-

## Иван Николаевич Крамской

кую грусть, доверчивость и даже простодушие. Внешне готовая к отпору и обороне, она удивительно ранима в душе. Этот поразительный контраст задевает за живое. Даже название картины намекает на то, что перед нами предстает не настоящее лицо героини, а всего лишь маска.

В качестве фона выбран зимний городской пейзаж. Нейтральный и спокойный, он не отвлекает зрителя от девушки. Окутанные розовой дымкой дома, цвета слоновой кости небо — окружение очень деликатное и ненавязчивое. Свет на картине также весьма ровный и почти невыразительный: нет ярких бликов или явно выраженной тени.

Когда полотно было представлено на выставке передвижников в Петербурге, по залу прокатилась волна возмущенного шепота. Казалось бы, чем может смутить зрителя этот портрет? Но знатоки тогдашних нравов сошлись во мнении, что на картине отнюдь не знатная дама, а богатая содержанка, или, как выражались в то время, дама полусвета. Критик Владимир Васильевич Стасов дал картине собственное саркастичное название — «Кокотка в коляске». Даже Третьяков и тот воздержался от приобретения картины. В фонд музея она поступила лишь в 1925 году, побывав до этого в нескольких частных коллекциях, в том числе и за границей.

Сегодня картина Крамского приобрела поэтический ореол. К сожалению, сам автор не оставил ни в своих дневниках, ни в многочисленных письмах никаких сведений по поводу того, что за дама в действительности изображена на портрете. Предполагается, что она была лишь выдумкой художника. Высказывалась также догадка, будто таинственная незнакомка — это Анна Каренина, героиня одноименного романа Льва Николаевича Толстого. Над этим произведением писатель трудился в то время, когда Крамской создавал его портрет. Первые читатели отмечали также поразительное сходство с Иваном Николаевичем фигурирующего в романе художника Михайлова. Вполне вероятно, что оба великих мастера во время совместной работы внимательно изучали друг друга.



# Неутешное горе

1884 г. Холст, масло. 228×141 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЛИЧНОЙ ПОТЕРИ

Намекая на темное прошлое девушки с картины «Неизвестная», критик Стасов был в чем-то прав: страсть Крамского к дамам полусвета не была тайной. Дело в том, что супруга художника, Софья Николаевна, слыла «девушкой с прошлым».

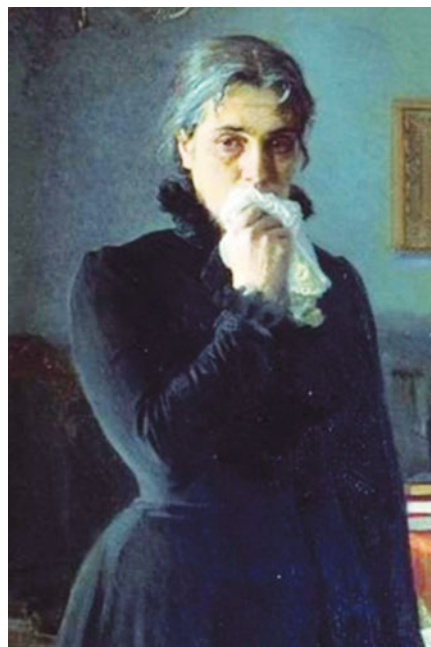
Иван Николаевич познакомился с ней в доме ее покровителя. Последний клялся развестись с женой и построить совместное счастье, однако так и не сделал этого. Молодой художник влюбился в девушку и после недолгих ухаживаний женился на ней. Софья стала верной супругой и родила Крамскому шестерых детей, а он, в свою очередь, до конца своих дней воспевал ее как идеал женственности и красоты, запечатлевая на своих полотнах. Она же выступила моделью для картины «Неутешное горе» — последнего большого произведения в творчестве художника.

Изображенный сюжет связан с личными переживаниями Крамского. Это полотно художник писал, пребывая в трауре после смерти двух младших сыновей. Один из них, Марк, ушел из жизни в 1876 году, второй, Иван, скончался в 1879-м. Работа шла долго и мучитель-

но: ни одно его предыдущее произведение не имело столько предварительных эскизов и набросков. До того как был получен окончательный вариант, Иван Николаевич написал три версии картины — он все искал подходящую композицию, отбирал нужные художественные средства и стремился к более целомудренному выражению чувств героини. При этом с каждой новой версией женщина становилась старше и постепенно «поднималась на ноги»: сначала она склонялась у катафалка, затем сидела на стуле, и наконец, встала подле погребальных венков.

Монументальность картины словно утверждает абсолютную ценность каждой личности, героизирует страдание и стойкость перед лицом житейских невзгод. Душевная боль становится средством для выявления сути человека, его величия и внутренней красоты, а высокая и ровная женская фигура, расположенная в центре композиции, напоминает закаленный стержень.

Стоящая посреди комнаты в глубоком трауре мать существует как бы вне времени. Кажется, что все вокруг нее застыло, изображенная обстановка пугающая в своей простоте и обыденности.



■ Жизнь теплится только в глазах убитой горем матери, а прижатый к губам платок выступает единственным светлым пятном

## Иван Николаевич Крамской

Находящийся на стене фрагмент картины Айвазовского «Чёрное море» намекает на беспомощность человека перед ударами жизненной стихии. Приоткрытая в пустое помещение дверь усиливает ощущение внутренней опустошенности. Растительный орнамент ковра перекликается с цветами у гроба, а погасший перед иконой светильник выступает как символ оборвавшейся жизни.

Нарисованные в теплых золотисто-оранжевых оттенках книги, багеты и драпировки отодвинуты на задний план и служат лишь для того, чтобы оттенить траурное платье. Глубокий черный цвет последнего обособляет женщину от всего окружающего и как бы замыкает в своем переживании.

Понимая, что представленный на картине сюжет вряд ли найдет покупателя, Павел Михайлович Третьяков приобрел полотно, хотя и не очень охотно. Кроме того, он заставил Крамского взять деньги, в которых художник в то время очень нуждался. Семейная трагедия подкосила здоровье Ивана Николаевича. Он умер 24 марта 1887 года во время работы над портретом детского врача Карла Раухфуса, не дожив до 50 лет.



■ Красный цветок в горшке, расположенный на переднем плане, символизирует хрупкость человеческой жизни



# Сватовство майора

1848 г. Холст, масло. 58,3×75,4 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Павел Андреевич  
Федотов

## БОГАТОЕ ПРИДАНОЕ

Отставной военный Павел Андреевич Федотов буквально за три-четыре года сумел преодолеть путь от художника-самоучки до широко известного мастера. Изначально он хотел стать баталистом, но знаменитый баснописец Иван Андреевич Крылов, случайно увидев его бытовые юмористические зарисовки, убедил избрать основополагающим именно данный жанр. Рассматриваемая картина своим появлением обязана Карлу Павловичу Брюллову, который посоветовал Федотову нарисовать что-нибудь на соискание звания академика и лично помог с выбором сюжета.

Полотно исполнено тонкой кистью и содержит тщательно проработанные детали. Создается впечатление, будто зритель лич-

но застал царящий в доме купца переполюх. Предстоящее сватовство воспринимается как театральная комедия: чин жениха известен, предлагаемое за невестой приданое тоже, а вот сами молодожены едва ли знают имена друг друга. Все наигранно и искусственно: и деланное жеманство невесты, явно в первый раз надевшей декоративный наряд, и показная удалость майора, чьи ноги в точности повторяют форму ножек стула на переднем плане. Да и само действие, судя по всему, разворачивается в обычной проходной комнате, а не в гостиной или столовой. На это указывают высящие образа, а также отсутствие соответствующей мебели: дивана, кресел, буфета или серванта.

Федотов долгое время искал подходящий для картины интерьер, посещая

десяти купеческих домов, а желаемую обстановку увидел случайно в одном из городских трактиров. Нелегким был и подбор моделей, в качестве майора художнику позировал один из его друзей.



■ На переднем плане сидит умывающийся кот — символ скорого прихода гостей





# Свежий кавалер (Утро чиновника, получившего первый крестик)

Павел Андреевич  
Федотов

1846 г. Холст, масло. 48,2×42,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## МНИМЫЙ ГЕРОЙ

Полотно отличается не только реалистичностью, но и некоторой назидательностью и даже карикатурностью. Сам Федотов называл его нравственно-критической картиной из обыденной жизни маленького человека. Это было одно из первых произведений русской живописи бытового жанра, впоследствии породившее немало подражаний. Кроме того, художник впервые создал законченную работу с помощью масла. До сих пор Павел Андреевич предпочитал графическую технику: карандаш, акварель и сепию. В использовании цвета ощущается еще некоторая неумелость: художник, скорее, раскрашивал отдельные предметы, чем добивался гармоничного колористического решения, поэтому картина отличается пестротой и перечерченностью.

Перед зрителем возникает настоящая изобразительная история, целое повествование с развивающимся сюжетом.



■ Римская цифра XV, изображенная на приколоте к лацкану ордене Станислава третьей степени, обозначает годы чиновничьей службы. Это самая низкая награда, которую можно было получить по тем временам



Живописец не скупится на аксессуары, максимально заполняя мельчайшими деталями фрагменты холста, за что его впоследствии сильно упрекал Брюллов. Видно, что беспорядок — это не результат одного разгульного вечера, а образ жизни. Здесь все работает на то, чтобы обрисовать характер и привычки хозяина квартиры, даже лежащий на полу роман «Иван Выжигин» Фаддея Булгарина — популярная, но низкопробная литература того времени. Ощущается, что картина наполнена звуками: разбивается посуда, падает мебель, рвутся струны на гитаре, кошка раздирает обивку стула. И посреди всего этого хаоса возвышается фигура главного героя, который, очевидно, представляет прохуdivшийся

домашний халат римской тогой, не меньше. Даже папиютки на его голове заплетены на манер лаврового венка. Судя по всему, величие своего хозяина вторит и скатерть с изображением кораблей и знамен.

«Где завелась дурная связь, там и в великий праздник грязь...» — Федотов не зря дает такое стихотворное пояснение к картине. Это намек на отношения чиновника со служанкой. По-видимому, она беременна от хозяина этой захлавленной темной комнатухи. Взгляд ее хитрый и лукавый, а щербина в зубах только подчеркивает фривольный характер. То, что кухарка не в повойнике, а в платке, говорит о ее незамужнем семейном положении.



# Вдовушка

1851–1852 гг. Холст, масло. 63,4×48,3 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Павел Андреевич  
Федотов

## ТЯЖЕЛАЯ НОША

В этой картине нет сатирического начала и места для смеха. На первый план выходит трагедия не прошедшей, но оконченной молодости и тяжести ноши, свалившейся на хрупкие женские плечи. Сюжет картины пронизан безысходностью и бессилием. С ее помощью Федотов обращает внимание на человека, обреченного на жалкое существование.

Героиня — молодая женщина, потерявшая мужа-офицера. Ее взгляд, скорбный и одновременно абсолютно отстраненный, направлен в пол, все немногочисленное имущество описано в счет уплаты долгов. Комод служит единственной опорой несчастной женщине. Он выступает своеобразным островком, на котором находятся немногие вещи, не отмеченные красным сургучом: предметы для вышивания, пальцы, образ Спаса и портрет мужа в массивной золотой раме. Следует обратить внимание, что в интерьере икона не занимает центрального места, к тому же значительно меньше по размеру стоящей рядом картины, да и женщина повернута к ней спиной. Гибель отдельного человека становится трагедией, а вера хотя и воспринимается как опора, но уже не столь значима и не способна развеять тьму.

Идея создания полотна пришла Федотову во время пребывания в Москве, когда его терзали мысли о судьбе сестры Любы. Девушка натерпелась немало бед еще при живом муже, а овдовев, окончательно погрязла в нищете и многочисленных долгах. Ожидание ребенка — самое счастливое событие в женской судьбе — мгновенно превратилось в страшную обузу. Именно в тот период Федотов в письме к другу назвал свою сестру вдовушкой, придав внешне грубому слову ласковый оттенок.

Работая над образом, художник создал несколько вариантов картины. Он переконновывал детали, менял колорит, искал подходящую позу для героини и все никак не мог добиться тех идеальных черт, которые явили бы воплощение женственности, гармонии и чистоты. В поисках подходящей натуры Федотов не раз бродил по Смоленскому кладбищу, просил позировать знакомых дам, вглядывался в нежные детские лица. Только с третьего раза ему удалось добиться желаемого результата.



■ В образе покойного супруга Павел Андреевич Федотов изобразил самого себя в гусарском мундире



■ Стоящая на сиденье зажженная свеча вовсе не для освещения комнаты — с ее помощью приставы разогревают сургуч для печатей



# Московский дворик

1878 г. Холст, масло. 64,5×80,1 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Дмитриевич  
Поленов

## НЕИЗМЕННЫЙ УКЛАД

В июне 1877 года Поленов переехал из Санкт-Петербурга в Москву и поселился в доме Баумгартена, располагавшемся на углу Трубниковского и Дурновского переулков близ церкви Спаса на Песках. Место впоследствии стало довольно знаменитым благодаря тому, что художник изобразил его на своей картине.

Полотно демонстрирует характерную для XVIII–XIX веков городскую застройку. В то время главными единицами Москвы выступали не улицы и площади, а дворы и старые особняки в окружении садовых деревьев. Нарисованный пейзаж прозаичен и прост, но полон радости повседневного бытия, покоя, умиротворенности и поразительной

искренности. В окончательном варианте картины Поленов приблизил перспективу: на самом деле церковь и колокольня находятся чуть дальше, они, кстати, сохранились до сих пор. Возможно, это сделано для того, чтобы их архитектура читалась более явно, а сюжет приобрел большую праздничность и торжественность.

Павел Михайлович Третьяков приобрел картину без колебаний: он разглядел талант молодого художника еще в первой его работе «Право господина» (1874). «Московский дворик» был выкуплен на VI выставке Товарищества передвижников 1878 года, где у Поленова состоялся премьерный и оглушительно успешный показ. И неудивительно, ведь все в картине дышит правдой и удивительной любовью к людям и жизни.



■ Зритель словно глядит во дворик из окна художника — именно так Поленов и писал этюды к картине. Кажется, будто ничто не может нарушить сформированный за долгие годы уклад и размеренную жизнь здешних жильцов, даже пронзительный крик маленького ребенка





# Христос и грешница (Кто из вас без греха?)

Василий Дмитриевич  
Поленов

1887 г. Холст, масло. 325×611 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)



## ИДЕЯ ВСЕПРОЩЕНИЯ

Впервые картина была представлена на XV выставке Товарищества передвижников в 1887 году и сразу же подверглась жесточайшей цензуре. Президент Императорской Академии художеств великий князь Владимир заявил, что это полотно вредно для народа. Однако Александр III оценил работу художника по достоинству и не только допустил к экспозиции, но и выкупил для собственного музея.

Еще будучи юношей и совсем неопытным живописцем, Поленов загорелся идеей создать масштабное полотно религиозного содержания, наполненное драматизмом и способное вызвать у зрителя сильнейшие эмоции. Подобная мысль пришла ему в голову под впечатлением от легендарной работы Александра Андреевича Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857). Примечательно, что для написания задуманной картины Поленов не смог отыскать в России холст должного размера — материал заказывался в Италии.

В основу сюжета лег эпизод из Евангелия от Иоанна. Разъяренная толпа привела к Иисусу испуганную блудницу, обвиняемую в прелюбодеянии, и потре-

бовала разрешения на побивание ее камнями. Однако Спаситель изрек: «Кто из вас без греха, пусть первым бросит в нее камень». Растерянные горожане долго стояли в тишине, не решаясь начать свой жестокий суд, а после просто разбрелись кто куда раздосадованные и обиженные.

В картине Христос предстает не богом, а человеком с огромной душой, гуманистом, противостоящим жестоким законам. Такой подход к образу вполне соответствовал духовным исканиям того времени. Чтобы создать итоговую композицию, художник много путешествовал по Египту, Палестине и Сирии. Во время поездки он изучал быт и нравы местных жителей, уделяя внимание их внешности: особенностям телосложения, характерным чертам лица, мимике и жестам. Пребывание в южных краях сказалось и на палитре: она обогатилась яркими красками, что было не типично для передвижников, работавших в основном с темными оттенками. Задний план картины немного напоминает постановочные декорации. Это тоже неслучайно: художник часто оформлял спектакли и был одним из реформаторов театрально-декорационного искусства.



■ Озлобленная толпа толкает женщину в плечи, и та инстинктивно отстраняется от Христа. На ее неестественно бледном лице застыло выражение испуга и недоверия



# Бабушкин сад

Василий Дмитриевич  
Поленов

1878 г. Холст, масло. 54,7×65 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## НЕЗРИМАЯ СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ

Своеобразие Поленова и избираемые им сюжеты во многом определены средой, в которой он воспитывался и рос. Художник родился в Петербурге в старинной дворянской семье, где чтись традиции, сформированные еще во второй половине XVIII века. Наверное, поэтому Василию Дмитриевичу так хорошо удавалось передавать особый мир русской усадьбы, красоту природы и обыденную жизнь людей.

«Бабушкин сад» — ностальгическое полотно, соединяющее в себе прекрасный пейзаж и трогательную бытовую сценку. В этой работе Поленов проявил себя как величайший мастер пленэра и тонкий романтик, сумевший одухотворить природу и выстроить ее диалог с человеком. Подобное взаимопроникновение жанров и размывание границ стало определяющим для русской живописи в следующее десятилетие.

На холсте изображено старинное имение. Сад, некогда ухоженный и цветущий, ныне больше походит на лесную глушь;



■ Костюмы двух женщин невероятно точны: темно-коричневый салоп и белоснежный накрахмаленный чепец старушки отсылают к началу XIX века, а нежно-розовое платье девушки — к моде конца 1870-х годов

с дома, возвышающегося на заднем плане, потихоньку облетает штукатурка, обнажая старые бревна. В XIX веке дворяне, не имевшие достаточно средств, при строительстве особняков вместо камня использовали дерево, а затем штукатурили стены и покрывали их краской, чтобы создать видимость кладки.

Социальная тема запустения родового гнезда хотя и присутствует на картине, но не является главенствующей. Поленов намеренно использует прием театральных кулис и показывает особняк лишь частично, скрывая его в гуще зелени. Перед зрителем отчетливо предстают только портик, парадная лестница и часть стены.

Вышедшие на прогулку женщины — очевидно, владелица и ее внучка — образуют невидимую связь с именем, которая обозначается тонкими и едва уловимыми рефlekсами коричневого и розового оттенков. Переключки с цветом нарядов и формой дамских фигур наблюдаются также в окружающих деревьях и травах. А пробивающаяся сквозь буйную растительность молодая поросль выступает рефреном преемственности поколений.

Образ девушки написан художником с любимой сестры Веры (к слову сказать, они с Василием Дмитриевичем были близнецами). В старушке угадываются черты «бабаши» — так в семье живописца любовно звалась бабушка по материнской линии Вера Николаевна Воейкова.

Художник считал, что «искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит». Вероятно, это и определило основное восприятие картины: она не вызывает чувства жалости или сожаления. Напротив, ясно ощущается идиллическая светлая грусть от созерцания неизбежного течения времени, смены лиц и декораций в бурном потоке жизни. Подобная поэтизация прошлого была несвойственна критическому реализму.

Созданию элегического настроения способствует и колористическое решение. Используемые пепельно-серые, серебристо-зеленые, бледно-розовые, сиреневатые и песочные оттенки придают полотну нежность и изысканность. Заметно также стремление к эмоциональным и визуальным противопоставлениям: открытая лужайка и густая масса деревьев, яркое голубое небо с белыми облаками и темные заросли старого парка.



# Пётр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе

Николай Николаевич Ге

1871 г. Холст, масло. 135,7×173 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ВРАГ ОТЦОВСКИХ ДЕЛ

В 1872 году в Москве должна была состояться выставка, посвященная 200-летию со дня рождения Петра I. Это событие и натолкнуло Николая Ге на мысль изобразить сцену из жизни великого реформатора. Сам художник впоследствии признавался: «Я чувствовал везде и во всем влияние и след Петровской реформы. Чувство это было так сильно, что я невольно увлекся Петром, и под влиянием этого увлечения задумал свою картину «Пётр I и царевич Алексей»». Живописец с интересом принялся изучать невероятную биографию императора и в конце концов остановился на сюжете, который отражал драму выбора между государственным долгом и отцовскими чувствами.

Перед зрителем предстает достаточно простая комната: бледный рассеянный свет, лишенная вычурности мебель. Пространство выглядит чрезмерно упорядоченным: картины и стулья расположены в ряд, холодный каменный пол идеально расчерчен на клетки, даже фигуры располагаются симметрично относительно друг друга. Эта сдержанность и строгий колорит подчеркивают гнетущую тишину

и напряженность обстановки. Художник удивительно точно изобразил героев, по выражению их лиц легко догадаться о неминувшем страшной участи Алексея — смертный приговор ему подписал не судья, а собственный отец. На самом деле допросы царевича проходили исключительно в официальной обстановке и в присутствии свидетелей. Однако Ге сознательно перенес действие в Петергоф и оставил главных участников действия наедине.

Картина богата цветовой символикой. Так, неестественно бледное лицо Алексея и его темный наряд выступают знаком смерти, форма Петра, напротив, нарисована с помощью жизнеутверждающей зеленой краски. На трагичную развязку указывает красная скатерть: ниспадающая на пол складками, она создает своеобразный барьер между императором и его сыном и выступает кровавым пятном.

Полная симметричность лишает композицию вертикального стержня. От этого она кажется неустойчивой и словно передает колебания самого царя в принятии окончательного решения.

Ге трудился над картиной не только как художник, но и как историк. Он скрупулезно изучал все имеющиеся в Эрмитаже



■ Пётр I пристально глядит на своего сына, словно пытается найти в нем хоть малейший намек на раскаяние

живописные полотна с изображением Петра I и царевича Алексея. Побывав в царской комнате в Монплезире, чтобы рассмотреть одежду и личные вещи. И хотя картина имела большой успех, в том числе в силу исторической достоверности, художник не испытал должного удовлетворения от работы. Она оказалась для него в некоторой степени моральным испытанием. «Я взвинчивал в себе симпатию к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал», — вспоминал Ге.

Еще до того как картина была закончена, ее приобрел Павел Михайлович Третьяков. Уже будучи представленным на выставке, произведение очень понравилось Александру II и самодержец попросил отложить его для себя. Никто из государевой свиты не решился сказать, что полотно продано. Чтобы выпутаться из ситуации, обратились к самому художнику и попросили отдать картину царю, а для Третьякова написать копию. Ге посоветовался с коллекционером и поступил наоборот: после экспозиции картина отправилась прямоком в галерею, а Александр II получил ее повторение, которое теперь входит в фонд Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге.





# Мокрый луг

Фёдор Александрович  
Васильев

1872 г. Холст, масло. 70×114 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ЗЕРКАЛО ДЛЯ НЕБА

Фёдор Александрович Васильев имел трагическую судьбу. Если бы не заболевание чахоткой, этот остроумный, темпераментный и талантливый художник вполне мог бы составить конкуренцию маститым коллегам по цеху. К сожалению, жизнь его оборвалась совсем рано, в возрасте 22 лет.

«Мокрый луг» написан за год до смерти, во время лечебной поездки в Ялту, но на удивление на картине нет и намёка на южную красу Крыма — пейзаж, скорее, напоминает окрестности русской деревушки. Художник выбирал для изображения переходное состояние природы: гроза уже ушла, но еще ощущается принесенная ею тревожность, тени облаков скользят по умытой дождем траве и водной глади. Композиционный центр картины смещен вправо от геометрического, именно поэтому изображение не выглядит статично. Все линии (покатый спуск косогора, заросшие берега заводи, полоска виднеющегося вдаль леса, вытопанные тропинки, границы света и тени) сходятся на двух темных силуэтах деревьев.



■ Заводь, словно огромное зеркало, отражает бурлящее волнением небо

В полотнах Васильева небо всегда играло важную роль, а в «Мокром луге» и вовсе заняло большую часть холста. Оно кажется космически бесконечным и бурлящим за счет невероятной игры света. В противовес сложной прорисовке воздушной среды вся остальная часть картины предельно проста, а линии рисунка кажутся более спокойными и мягкими. Многочисленные детали на заднем плане словно растворяются друг в друге и становятся заметны только при внимательном рассмотрении. Вместе с тем каждый кустик на переднем плане выписан практически с ботаниче-

ской точностью. Работа отличается поэтичностью и гармонией красок, свежестью и глубиной оттенков, а также их богатой градацией. Васильев не знал себе равных в остроте восприятия цвета.

Это полотно было представлено на конкурсе Общества поощрения художников и получило вторую премию, уступив лишь «Сосновому бору» Ивана Ивановича Шишкина. На картину претендовал великий князь Николай Константинович Романов, однако Павел Михайлович Третьяков специально приехал в Петербург еще до открытия конкурса и перекупил ее.





# Март

1895 г. Холст, масло. 60×75 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## ГАРМОНИЯ КРАСОК

Для Исаака Левитана главным источником вдохновения всегда была природа. Художник с упоением читал произведения Фёдора Ивановича Тютчева и Льва Николаевича Толстого и мечтал достичь в работе такого же совершенства. Он страстно желал, чтобы и его чтили как выразителя прелести подлинно русского пейзажа.

«Март» — одна из самых известных работ кисти Левитана. Эту картину Исаак Ильич написал, пребывая в имении Горка, которым владели его друзья — семейство Турчановых. Полотно создано всего за несколько сеансов. Работа велась без подготовки и предварительных этюдов и была довольно напряженной. Все объясняется тем, что мартовские дни скоротечны: снег под солнечными лучами быстро тает, а вид меняется чуть ли не с каждым часом.

Шедевр гениален в своей простоте — на картине изображены задворки самой обычной русской усадьбы, все сюжетные детали сведены до минимума. Тем не менее именно данный пейзаж считается одним из самых поэтичных среди тех, что были написаны в XIX веке. Скромный деревенский мотив художник сумел наделять особенными лирическими чувствами.

Композиция выглядит гармоничной и уравновешенной: желтой стене дома противостоят золотистые стволы осин, выделяющиеся на фоне темных елей, а в белизну снега проникают пятна небесной синевы. Оживление возникает за счет контраста тени и света, а также сочных цветовых фрагментов. Принято считать, что начиная именно с этой картины художник стал использовать импрессионистскую технику в своем творчестве. Впрочем, если у импрессионистов цвет растворяется в свете, то у Левитана он еще явно считывается, сохраняя предметную ясность изображения.

В палитре преобладают радостные и яркие краски. Это характерно для многих картин живописца, созданных во второй половине 1890-х годов. В процессе работы чем более сочным по цвету предполагался фрагмент, тем больше на него наносилось лака. Последний использовался в качестве соединительной прослойки и, будучи свежим, хорошо принимал краску. Исследователи полагают, что именно это привело со временем к появлению некоторых дефектов — потемнению полотна и трещинам (кракелюру). Некоторым произведениям Левитана даже угрожает осыпание плохо связанных друг с другом красочных слоев. Поэтому для его картин

Исаак Ильич  
Левитан



■ О незримом присутствии человека говорит только запряженная лошадь, стоящая у крыльца в лучах мартовского солнца



■ Нарисованные поодаль деревья кажутся слишком зелеными для столь ранней поры года

должны тщательно подбираться условия хранения.

Интересна и техника нанесения мазка: гладкое эмалевое небо контрастирует с разными по направлению и толщине следами краски на снегу, полупрозрачные слои чередуются с плотными. Надо отметить, что Левитан был очень изобретателен в способах создания фактуры. Он работал по еще не высохшей краске пальцем, черенком кисти, наносил ее мастихином или же обрабатывал сухой красочный слой ножом и стеклянной бумагой.



# У омута

1892 г. Холст, масло. 150×209 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Исаак Ильич  
Левитан

## ТАИНСТВЕННАЯ ГЛАДЬ

Изображенный на картине пейзаж написан Левитаном в ту пору, когда он пребывал в деревне Затишье в Тверской губернии. Изучая окрестности, художник набрел на ветхую плотину, уходившую в спокойную водную гладь в окружении деревьев. Это место показалось Левитану одновременно восхитительным и мистическим. Как позже выяснилось, с озером была связана трагическая история, которую художнику поведала баронесса Вульф, хозяйка стоявшего неподалеку имения.

Когда-то у жившего здесь старого мельника была красавица дочь Наталья, веселая и жизнерадостная девушка. Она влюбилась в конюха, служившего прадеду баронессы. Когда слухи о связи дошли до барина, тот приказал высечь юношу плетью и отправить в солдаты. Несчастная девушка не смогла пережить разлуки с любимым, бросилась в воду с той самой

плотины и утонула. Удивительно, но это же предание легло в основу пушкинской «Русалки». Поэт услышал его, когда был в здешних местах проездом.

Сделав небольшой набросок, Исаак Ильич решил писать этюд с натуры. Его спутница и подруга Софья Петровна Кувшинникова вспоминала: «Целую неделю по утрам мы усаживались в тележку — Левитан на козлы, я на заднее сиденье — и везли этюд, точно икону, на мельницу, а потом так же обратно». Заканчивал работу художник уже в мастерской, по сравнению с первоначальным рисунком изображение стало более компактным (основное внимание сосредоточилось на самой плотине), усилился эффект глубины, а небо наполнилось мрачными облаками.

Из всех полотен живописца «У омута» — самое темное по колориту. Коллег по цеху немало удивило чрезмерное использование Левитаном глубоких синих и зеленых тонов, совершенно несвойственных его

светлым «импрессионистским» картинам. Появились также выраженные драматические контрасты. Взгляд на природу стал угрюм и элегичен, художник через нее словно взывает к состраданию и приобретает к собственной грусти.



■ Водная рябь передана Левитаном с удивительной реалистичностью — художник использует горизонтальные мазки черной и светло-желтой красками





# На бульваре

Владимир Егорович  
Маковский

1886–1887 гг. Холст, масло. 53×68 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## БЕЗРАДОСТНОЕ СВИДАНИЕ

Владимир Егорович Маковский — художник-рассказчик. Его ниша в живописи — это бытовые сцены, отражающие исторические реалии. Все его картины отличаются особой правдивостью, ясностью содержания и глубиной мысли. «На бульваре» — одна из таких работ.

Творчество Маковского пришлось на период после отмены крепостного права, когда в России происходил распад патриархального быта, а деревенская молодежь устремила в город на фабрики и заводы. Отсюда и сюжет картины — незамысловатый, но очень характерный для конца XIX века. Из глухого селения в Москву приехала молодая женщина с младенцем, чтобы навестить

работающего в столице мужа и попросить поддержки. Комнаты для разговора наедине нет, и супруги устроились прямо на бульварной скамейке.

Эмоционально главные герои настолько различаются, что если не знать предысторию, то кажется, будто Маковский изобразил двух совершенно незнакомых людей, волей случая оказавшихся вместе. Такая тонкая передача человеческого характера и душевного состояния стала возможна благодаря острой наблюдательности художника — известно, что он никогда не расставался с альбомом и карандашом и постоянно делал зарисовки заинтересовавших его лиц и событий.

Настроению безрадостного свидания вторит и унылый затуманенный пейзаж,

переданный невзрачными потускневшими красками: чужой и бездушный город, голые осенние деревья, одинокий фонарь... Стоит отметить, что в 1880–1890-е годы художник уже мастерски владел пленэрной живописью: его работы стали более выразительными, а колорит — более светлым.

Декорациями для изображенной сцены выступает Сретенский бульвар, возникший в торгово-ремесленном районе Москвы в 1830–1840-х годах. Возможно, выбирая его, Владимир Егорович опирался не только на тот факт, что среди жившего здесь рабочего люда подобные свидания были нередки. Свою роль могло сыграть и название: на древнерусском «сретение» означает не что иное как «встреча».





# Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к жертвоприношениям

Константин Егорович  
Маковский

1896 г. Холст, масло. 698×594 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## СИЛА НАРОДНАЯ

Это монументальное полотно Маковский писал в течение нескольких лет. Первые эскизы художник начал создавать еще во времена учебы в Московском училище живописи. Он специально ездил в Нижний Новгород, чтобы собрать исторический материал и достоверно воспроизвести так заинтересовавший его сюжет. Впоследствии в этом же городе Константин Егорович впервые представил свою картину.

Когда предварительные наброски были готовы, началась работа над основным полотном. Поскольку площадь полотна составляла 42 м<sup>2</sup>, для него соорудили специальный

павильон. Установкой холста художник руководил лично.

Маковский изобразил события начала XVII века — Смутное время в истории России: легитимного правителя не было (один самозванец сменял другого), в Кремле обосновались польские интервенты, а Москва подвергалась набегам шляхты. Чтобы положить конец польско-литовской оккупации, собралось первое, а затем и второе ополчение. Последнее возглавлял Кузьма Минин, именно из его уст прозвучало известное воззвание: «Московское государство и прочие грады большая и меньшая все разорены... Что в нашем богатстве? Токмо поганым зависть и аще приидут и град наш возьмут. А единому

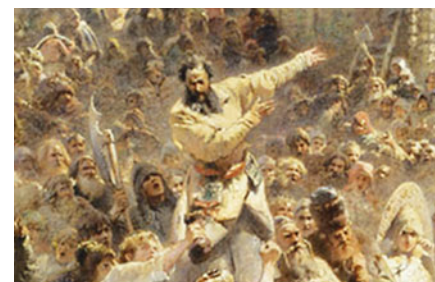
нашему граду устояти ли? Так положим все наше богатство и начнем собирать и ратным людям давати...» Художник выбрал для сюжета один из самых ключевых моментов — начало народного движения, знаменующее взрывом патриотизма.



■ Из церкви Иоанна Предтечи следует крестный ход с иконой Казанской Божией Матери. Ополченцы считали этот образ покровительствующим и держали при себе вплоть до решающей битвы у Московского кремля 22 октября 1612 года



■ В левой части полотна можно наблюдать воеводу Нижнего Новгорода, князя Василия Андреевича Звенигородского



■ В центре полотна на нижегородской торговой площади обращается к народу Кузьма Минин





# Болгарские мученицы

Константин Егорович  
Маковский

1877 г. Холст, масло. 207×141 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь (Минск)

## ДЫХАНИЕ ГОРЯ

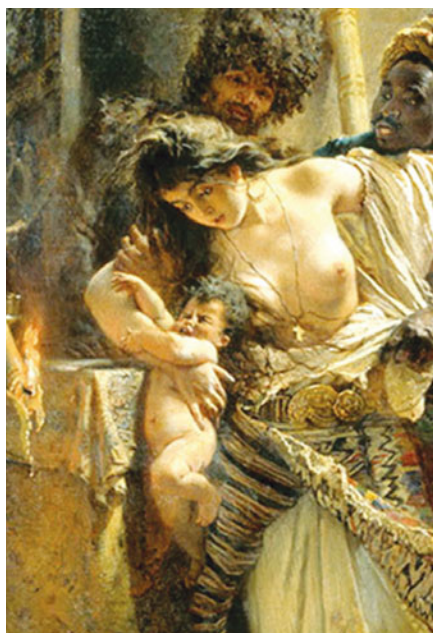
В 1876 году в Болгарии, которая на тот момент находилась под властью Турции, разразилось народное восстание, вошедшее в историю как одно из самых кровавых. Османцы подавили бунт с особой жестокостью, весть о которой облетела весь мир: были уничтожены целые поселения, вырезаны старики, женщины и дети. Маковский, желая быть в гуще происходящих событий, отправляется на Балканы и продвигается вслед за воюющей с турками русской армией по Сербии и Болгарии, а по пути делает зарисовки. Так появились «Болгарские мученицы».

Драматические сцены несвойственны Маковскому. На его полотнах чаще всего появлялись яркие праздничные гулянья и прекрасные боярышни в расшитых золотом платьях. Однако, несмотря на чуждый для себя сюжет, художник блестяще справился с задумкой и в короткие сроки создал масштабное произведение.

Картина выполнена в стиле академизма, но Маковскому удалось избежать

нарочитой напряженности и налета театральной трагедии, который был присущ историческим работам русских живописцев. Кроме того, являясь страстным поклонником всего прекрасного, художник не удержался и добавил в драматичную сцену обнаженную натуру. Изображение получилось по-настоящему пронзительным. Полотно характеризуется этногра-

фической точностью костюмов, антикварной красотой деталей окружения, а также звучным колоритом, возможно, даже чересчур ярким для такого сюжета. Еще одно выразительное средство в работах Маковского — светотень. Для прорисовки воздушной среды использованы приемы импрессионизма, мазки легкие, размашистые и свободные.



■ Центральный женский образ написан Маковским с собственной супруги Юлии Павловны Летковой. Художник считал ее воплощением красоты. Существует также предположение, что ребенок — это его сын Сергей, будущий поэт и художественный критик





# Под венец

Константин Егорович  
Маковский

1884 г. Холст, масло. 136×183 см. Серпуховский историко-художественный музей (Московская обл.)

## ПОПУЛЯРИЗАТОР РУСИ

Уникальность Маковского в том, что он сумел связать в единое целое национализм, реализм и замечательный брюлловский академизм. Его жанровые картины с детальным воспроизведением древнерусского быта иностранцы воспринимали как экзотику и охотно раскупали. Поэтому неудивительно, что сегодня большое количество работ этого живописца находится за пределами России.

Небывалая реалистичность на полотнах Маковского появлялась неспроста. Художник был страстным коллекционером старинных произведений декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Все эти удивительные предметы затем использовались им для достоверной передачи обстановки на картинах, посвященных жизни русских бояр XVII века.

На полотне «Под венец» Маковский обратился к вечной теме — подготовке девушки к замужеству, в частности к традиционному для того времени обряду — расчесыванию волос. Дело в том, что в допетровскую эпоху все незамужние барышни заплетали одну косу, а под венец шли уже с двумя. Волосы укладывались на висках, затем поверх прически надевался особый головной убор — повойник.

Художник изображает представленную сцену в несколько романтическом свете — торжественно и светло. В подробной прорисовке богато украшенных вышивкой и жемчугом одежды сказывается увлечение древнерусскими костюмами княжеской знати. Необычайно мастерски проработана и многофигурная композиция: все персонажи находятся в движении, нет ни одной статичной фигуры.



■ Невеста — единственная из женщин, изображенная с непокрытой головой. Она облачена в платье из блестящей ткани, которая отражает свет и придает наряду жемчужный оттенок





# Бурлаки на Волге

1870–1873 гг. Холст, масло. 131,5×281 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Илья Ефимович  
Репин



## ТРУДОВАЯ АРТЕЛЬ

Эту картину Репин нарисовал в возрасте 29 лет во время учебы в Императорской Академии художеств. Идея появилась благодаря случайному стечению обстоятельств. В 1868 году живописец вместе с другом и коллегой Константином Аполлоновичем Савицким прибыл в Усть-Ижору для написания этюдов. Там рядом с парадно одетыми мужчинами и женщинами, мерно прогуливавшимися вдоль берега, он увидел изможденных тяжким трудом бурлаков в лохмотьях. Художник был настолько впечатлен увиденным, что тут же приступил к работе над полотном.

Чтобы главные персонажи и пейзаж получились реалистичными, Илья Ефимович в конце 1870 года специально отправился на Волгу, в имение Ширяево. Там он нарисовал побережье, а также лично познакомился с местными бурлаками. Один из них по фамилии Канин, бывший регент церковного хора с очень непростой судьбой, особенно поразил Репина своей мудростью и философскими взглядами.

Полотно имеет внушительные размеры. Никогда прежде в русском изобразительном искусстве жанровые работы не были такими монументальными. Бурлаки выстроены по диагонали, но при этом их фигуры расположены практически на одной линии, что напоминает композицион-

ный прием, используемый в барельефах. Именно такое художественное решение позволило передать затрудненность движения тружеников.

Персонажи отчетливо делятся на три группы: по четыре человека в первых двух и три в последней. Натужность усилий подчеркивается наклоном поз, которая нарастает к переднему плану картины. При этом Репин оставляет в поле зрения лица, а, чтобы избежать монотонности и задать ритм, в каждую из групп добавляет высокую фигуру, стоящую почти вертикально.

Центральным образом становится самый молодой бурлак, находящийся во второй четверке. Он выделен не только композиционно (по обе стороны от него находится одинаковое количество персонажей), но и с помощью сильно запрокинутой назад позы, а также более яркого цветового решения в одежде. Теплые красные оттенки связывают его фигуру с желтыми оттенками речного песка. В лохмотьях остальных бурлаков больший отклик находят голубые тона неба и воды.

Готовую картину выкупил покровитель Академии художеств великий князь Владимир Александрович Романов за три тысячи рублей. Некоторое время полотно провисело у него в бильярдной, а затем было отправлено на всемирную выставку в Вену, которая состоялась в том же 1873 году.



■ Образ Канина невероятно вдохновлял Репина. Впоследствии в своей автобиографии «Далекое близкое» художник писал: «Типичнее этого настоящего бурлака ничего уже не может быть для моего сюжета. Вот Канин идет во главе бурлацкой артели рядом с громадным великаном и чернобородым «борцом» Илькой-моряком...»



# Запорожцы пишут письмо турецкому султану

Илья Ефимович  
Репин

1880–1891 гг. Холст, масло. 203×358 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СМЕХА

В 1878 году художник гостил в поместье промышленника и мецената Саввы Ивановича Мамонтова. Как-то вечером за чаепитием один из гостей вслух прочел письмо запорожских казаков, сочиненное в 1675 году как ответ турецкому султану Мухаммеду IV. Тот в ультимативной форме, величая себя «*братом солнца и луны, наместником божьим, владельцем всех царств, царем над царями, непобедимым рыцарем, надеждой мусульман, защитником христиан*», сообщал, что включает Запорожье в свое подданство. Послание лишь развеселило казаков, и они, не стесняясь в выражениях, составили ответ, полный колоритных народных шуток и насмешек. Репина очень вдохновила услышанная история, он загорелся идеей изобразить эту живую и яркую сцену. Однако полноценную работу над полотном смог начать далеко не сразу.

В 1880 году художник вместе со своим учеником Валентином Александровичем Серовым, которому на тот момент было

15 лет, совершил путешествие по Запорожью и подготовил множество акварельных этюдов. Он зарисовывал буквально все, что видел: пейзажи, старинное оружие и утварь, людей... И лишь в 1888 году приступил непосредственно к изображению главных персонажей.

Композиция полотна невероятно сложна. В процессе работы Репин лепил из глины фигурки в различных позах и компоновал их в группы. Смысловый центр составляет фигура писаря, которую окружают два концентрических круга из диктующих послание запорожцев — таким образом акцентируется внимание на письме. Дым костров и движущиеся вдалеке казаки связывают между собой передний и задний планы. Яркие акценты поставлены на одежде наиболее значительных персонажей и образуют горизонтальное ритмическое чередование.

Полотно примечательно еще и тем, что на нем можно увидеть смех в самых разных его проявлениях: от легкой улыбки писаря до громоподобного хохота Тараса Бульбы.



■ Практически всех персонажей Репин писал со своих друзей. Так, моделью для Тараса Бульбы послужил профессор Санкт-Петербургской консерватории Александр Иванович Рубец, а для есаула, выглядывающего из-за его плеча, позировал известный солист Мариинского театра Фёдор Игнатьевич Стравинский





# Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года

Илья Ефимович  
Репин

1885 г. Холст, масло. 199,5×254 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## СЫНОУБИЙЦА

Сюжетом для картины, которую чаще называют «Иван Грозный убивает своего сына», послужило реальное историческое событие, произошедшее в XVI веке. Современники тех лет выдвигали несколько версий того, что толкнуло русского царя на убийство собственного сына. Одни полагали, будто произошел обычный бытовой конфликт, другие считали виной всему вопрос о выделении помощи осажденному польскими захватчиками Пскову.

На первом наброске Репин изобразил многофигурную композицию: в палатах находились столыные бояре, лекарь, стенающие мамы и няньки. Однако впоследствии он принял решение оставить только сына и отца, дабы ничто не отвлекало зрителя от случившейся трагедии.

Будучи перфекционистом, художник несколько раз перерисовывал предметы

обстановки и фрагменты фона. Так, царскими палатами послужила одна из комнат музея «Дом боярина XVII века», а зеркало, отброшенное Иваном Грозным, и кафтан его сына написаны с натуры в Оружейной палате. Но сложнее всего художнику было создать образы главных героев. Репин находился на грани паранойи и впоследствии признавался: *«Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, и я опять работал над ней».*

В цветовом решении преобладают красные, розовые и коричневые оттенки: узорчатые ковры, восточная подушка, упавшая с опрокинутой банкетки, и... главный элемент — кровь, сочащаяся из раны на виске царевича. Интенсивность этих цветов смягчается введением зеленого тона сапог царевича и темно-синих бархатных портьер.



■ Прототипом царевича стал писатель Всеволод Михайлович Гаршин, вскоре после этого он покончил жизнь самоубийством. Для Ивана Грозного позировали несколько человек, в том числе художник Иван Григорьевич Мясоедов и даже случайно встреченный на рынке чернорабочий





# Не ждали

1884–1888 гг. Холст, масло. 160,5×167,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Илья Ефимович  
Репин

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ НЕБЫТИЯ

В творчестве Репина есть серия полотен, посвященных народофильскому движению 1870-х — начала 1880-х годов. Она отличается необычным соединением реального и евангельского сюжетов, что было совершенно уникальным явлением и для самого художника, и для всей русской живописи второй половины XIX века.

В картине «Не ждали» Репин ставит своих персонажей в ситуацию, подобную узнаванию близкими Христа, который воскрес из мертвых, или возвращению блудного сына. Художник создал два похожих полотна. Первое появилось в 1883 году в имени Мартышкино. В этом варианте в дверной проем входила девушка, которую встречали сестры и мать. Во второй, наиболее популярной версии картины изсылки возвращался молодой человек. Картина стала больше по размеру, изменились персонажи и их количество.

На холсте изображена интимная семейная сцена. Привычную обстановку нарушает неожиданное появление юноши, кото-

рого семейство, очевидно, считало уже погибшим — на привставшей с кресла матери надето траурное платье. Фигура женщины настолько выразительна, что художник не показывает ее эмоции. На лицах остальных членов семьи написано глубокое душевное потрясение. Изображенная сцена словно схвачена на лету, движения всех персонажей замерли и находятся в самом начале развития: революционер едва перешагнул дверной проем, старушка только привстала с кресла и готова пойти ему навстречу, жена секунду назад обернулась.

Чувство глубокого сомнения читается и при взгляде на главного героя. Репин переписывал его трижды, придавая то героический, то страдающий, то усталый вид и, наконец, остановился на неуверенности. Ощущение неустойчивости помогает сформировать и композиционное решение холста. Он делится на две части, что подчеркивается разным уровнем горизонта и легко прослеживается через перспективу передачи досок на полу. Изображение юноши написано под иным углом к плоскости пола, чем остальные фигуры.

В картине много света, причем не только дневного из распахнутых дверей, но и света домашнего очага. Тем мрачнее на таком фоне смотрится фигура вошедшего юноши. Даже одетые в черное домочадцы уступают ему в тональном решении во многом благодаря тому, что зритель находится по их сторону и видит все происходящее их глазами. Замотанный шарф воспринимается как напоминание о висельной веревке, которая еще недавно могла затянуться на его шее.



■ На стене виднеется гравюра с изображением Голгофы. Фигура матери в траурном чепце, который повторяет округлые очертания изображения, рождает неизбежные ассоциации с Богоматерью



■ Мальчик, сидящий за столом, удивлен и заинтересован, в то время как девочка, ссутулившись, смотрит на гостя с недоверием и испугом. Ее глаза настолько белесоголубые, что кажется, будто в них нет радужки, только черные точки зрачков



# Утро стрелецкой казни

Василий Иванович Суриков

1881 г. Холст, масло. 223×383,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## НЕГАСИМЫЕ СВЕЧИ

Полотно иллюстрирует кровавую страницу из истории России — борьбу за власть Петра I и его сводной сестры Софьи. В 1689 году стрельцы, составлявшие военную мощь державной армии, перешли на сторону царевны, за что и были казнены по приказу Петра. Художник не показывает саму расправу, его больше интересует душевное состояние героев в преддверии неотвратимого сурового наказания.

Многофигурную композицию составляют стрельцы и их близкие, на лице каждого можно прочесть личное отношение к трагедии. Но есть персонаж, который более всех притягивает внимание, — сидящий на повозке рыжеволосый мужчина (в левой части холста), смело устремивший взгляд на Петра I (в правой части полотна верхом на коне). Расположенные по диагонали фигуры словно участвуют в немой дуэли. Не смирившийся со своей долей стрелец становится эмоциональным центром картины, даже зажата в его руке свеча больше напоминает нож. Моделью для этого героя стал могильщик Кузьма с Ваганьков-

ского кладбища, о котором Сурикову рассказал Илья Ефимович Репин.

Уникально обыгран задний план: купола храма Василия Блаженного соответствуют группе стрельцов, Кремлёвская стена — шеренге солдат, дальняя башня — фигура Петра, ближняя, уходящая за границы полотна, — скоплению бояр и иностранных гостей, которые наблюдают за происходящим. Причем ради создания такой композиции Суриков пренебрег реальным расположением исторических архитектурных памятников — он умышленно сдвинул все сооружения к Лобному месту, чтобы сблизить планы и создать эффект огромной толпы. Кроме того, на Красной площади казнили стрельцов не через повешение (у Сурикова справа на холсте изображены виселицы), а путем отрубания головы.

Глубина перспективы достигается сопоставлением интенсивных цветов на переднем плане и малонасыщенных на заднем. Рассеянный свет небосвода придает всему изображению общий светло-голубой оттенок. На картине хорошо заметны красные акценты — намек на цвет пролитой крови. Особое значение получают и удерживаемые в руках персонажей свечи — символ

угасающей жизни. Их в картине семь — по количеству стрельцов (одного уже увели, осталась лишь свеча как часть его души) и видимых куполов храма.

Масштабное полотно было представлено на IX выставке Товарищества передвижников 1881 года и имело большой успех. Павел Михайлович Третьяков увидел в нем достойное украшение коллекции и сразу же приобрел для своей галереи.



■ Стрелец с черной бородой — это Степан Фёдорович Торгошин, дядя художника по материнской линии





# Боярыня Морозова

Василий Иванович Суриков

1887 г. Холст, масло. 304×587,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## РЕЛИГИОЗНОЕ НЕИСТОВСТВО

После церковной реформы патриарха Никона в 1671 году началось преследование старообрядцев. В их числе была и знатная боярыня Феодосия Прокофьевна Морозова. Ее не раз арестовывали, а в итоге лишили состояния и отправили в ссылку, где она умерла в заточении.

Над картиной Суриков работал на протяжении четырех лет, создавая сотни этюдов и тысячи набросков. Он вновь и вновь исправлял каждый образ, доводя его до совершенства. Особенно долгими оказались поиски модели для главной героини: художнику было не так просто найти женщину, чье лицо способно выразить несколько эмоций одновременно — гордыню, страх и отчаяние. В результате центральный образ сложился из двух женщин: тети Сурикова, которая на самом деле придерживалась старообрядчества, и начетчицы, встреченной художником на Преображенском старообрядческом кладбище.

Диагональная композиция и верхний ракурс создают иллюзию движения саней. Этому же способствуют оставленные полозьями глубокие колеи, тянущаяся по снегу солома и бегущий слева мальчик. Динамика нарастает и в фигурах персонажей от правого края к центру. Сидящая в санях

боярыня становится смысловым центром полотна, ее темная одежда привлекает внимание к бледному и иступленному лицу. Центральному персонажу противопоставит окружающая толпа. Живописец реально передает различную реакцию людей — насмешку и сочувствие. При этом одни персонажи, например юродивый, были написаны с натуры, а другие — смеющийся дьякон — по памяти спустя 30 лет! Архитектурная среда тоже воссоздана из увиденных в юности

старых улиц XVI–XVII веков в Красноярске и Москве. Тщательно прорисованные детали одежды позволяют наглядно представить русский костюм начала XVIII века. Насыщенная палитра и яркие цветовые пятна — отличительная черта суриковских полотен. Если присмотреться, то даже черный наряд боярыни Морозовой изобилует зелеными, коричневыми и синими рефlekсами. Интересно выписан снег — в манере, близкой к импрессионизму.



■ Старообрядцы совершали крестное знамение двумя перстами, а по новому обычаю следовало тремя



■ Справа от саней, сопровождаемая стрелцом, идет сестра боярыни Морозовой — княгиня Евдокия Урусова



# Неравный брак

1862 г. Холст, масло. 173×136,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Владимирович  
Пукирев

## СВИДЕТЕЛЬСТВО ТРАГЕДИИ

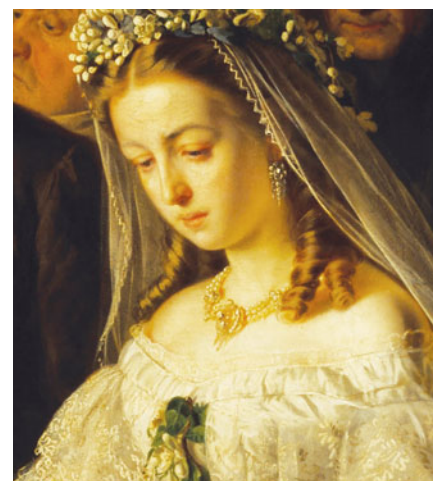
На легендарном полотне Василия Владимировича Пукирева представлен сюжет, появившийся в русской живописи значительно позднее, чем в европейской: брачный союз богатого престарелого сластолюбца и юной красавицы. Есть версия, что в основе картины лежит история несчастной любви друга художника Сергея Михайловича Варенцова: его возлюбленную родители выдали замуж за состоятельного фабриканта, а молодой человек был вынужден присутствовать на свадьбе в качестве шафера.

Разница в возрасте реальных жениха и невесты составляла 13 лет, Пукирев в угоду творческому замыслу изобразил в качестве будущего супруга дряхлеющего

старика, а его избранницу сделал практически ребенком. Этот контраст усиливается белизной свадебного наряда, который своей живостью и воздушностью сильно диссонирует с застывшей позой жениха и жесткой ризой священника. О естественности свершающегося обряда говорит пусть и теплый, но очень мрачный колорит картины, даже позолота на Царских вратах выглядит тусклой, а еле заметные темные лики святых — пугающими. Композиция полотна построена по классическим законам: три главных героя в центре выделены светом и образуют группу в виде пирамиды. Необычность заключается в том, что фигуры изображены почти в натуральную величину и сдвинуты к краю холста, благодаря чему зритель оказывается участником событий.



■ На шее у жениха висит крест ордена Святого Владимира 2-й степени, а на груди — соответствующая награде звезда



■ Венок и корсаж платья невесты украшает флердоранж — цветы померанцевого дерева



■ Художник изобразил себя свидетелем и участником происходящего — для русского искусства того времени это было неожиданно





## Грачи прилетели

1871 г. Холст, масло. 62×48,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

### ПОРТРЕТ ВЕСНЫ

«Окраина захолустного городка, старая церковь, покосившийся забор, тающий снег и на первом плане несколько березок, на которых уселись прилетевшие грачи, — и только... Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу» — так отзывался о картине «Грачи прилетели» мастер пейзажа Исаак Ильич Левитан. Первые этюды к полотну Саврасов написал во времена своего проживания в селе Молитвино Костромской губернии. Здесь на окраине располагалась старинная церковь XVIII века. Однажды ранним утром художник решил подойти к ней поближе и рассмотреть внимательнее. Увлечшись видом, он стал лихорадочно и вдохновенно зарисовывать представшую перед глазами картину, стараясь не упустить ни единой мелочи, — да так и простоял на месте до позднего вечера.



■ Техника изображения птиц близка к импрессионизму: они прописаны достаточно широкими мазками, без лишних деталей

При взгляде на картину ощущение приподнятого настроения возникает не случайно. На это работают направленные вверх ветви берез, вытянутые очертания церкви, восходящие диагонали крыш и взлетающие грачи. Колорит выстраивается на сочетании нежных серых, белых, коричневатых и голубоватых оттенков, как нельзя лучше передающих весенние краски. Дистанция между художником и объектом на холсте со-

## Алексей Кондратьевич Саврасов



кращена практически до минимума: передний план изображен крупно и масштабно, благодаря чему пейзаж воспринимается почти как портрет.

## Утро в сосновом лесу

1889 г. Холст, масло. 139×213 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДУЭТ

Немногие знают, что в создании знаменитой картины участвовали два художника — Иван Иванович Шишкин и Константин Аполлонович Савицкий. Кисти первого принадлежит пейзаж, второй изобразил медвежат. Злые языки поговаривали, что Шишкин обратился за помощью к Савицкому, поскольку плохо умел рисовать животных и людей, но это не более чем домыслы. Ведь на самом деле Иван Иванович изначально учился на анималиста.

Коллекционер Павел Михайлович Третьяков, купив холст, дал распоряжение убрать фамилию Константина Аполлоновича, поскольку посчитал его роль незначительной. Однако именно медвежата стали главной причиной невероятной популярности картины: в то время изображать диких животных в русских пейзажах было

непринято, в них, скорее, можно было увидеть лошадей, коров и домашнюю птицу.

Шишкин писал полотно по этюдам, сделанным на острове Городомля, который расположен посреди озера Селигер. Зарисовки были выполнены ранним утром, когда по лесу еще расстилался туман, пропускавший первые солнечные лучи. Примечательно, что идею картины подсказал все тот же Савицкий, который,



если верить современникам, не получил за участие в работе ни гроша. После этого случая отношения между двумя художниками, слывшими хорошими друзьями, стали стремительно портиться и в итоге сошли на нет.



■ Наибольшее внимание привлекает вглядывающийся в туман медвежонок, который застыл на поваленной сосне, стоя на задних лапах

## Иван Иванович Шишкин, Константин Аполлонович Савицкий



# Прачки

Конец 1890-х гг. Холст, масло. 91,7×71,6 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Абрам Ефимович  
Архипов

## ИЗНУРЯЮЩИЙ ТРУД

Жанровым картинам Архипова присуща острая социальная направленность. Одна из них, «Прачки», повествует о трудной участи крестьянок, приехавших в город и вынужденных зарабатывать на хлеб в невыносимо тяжелых условиях. Архипов писал это полотно на протяжении 10 лет и попутно выполнил два варианта. Впоследствии данное произведение стало одним из самых известных и знаковых в творчестве художника.

Идея для сюжета появилась у живописца во время пребывания в Москве, после посещения прачечной, расположенной неподалеку от Смоленского рынка. Самых моделей Архипов писал в студии — ее освещение больше подходило для того, чтобы передать подвал в прачечной. Центральный образ — старуха, присевшая отдохнуть. Темные провалы глаз, сжатые губы, сгорбившаяся спина — перед зрителем точно сама смерть.



■ Кажется, что у женщины отсутствуют глаза — настолько глубоко впади глазницы

Палитра строится на сочетании сложных серебристо-серых и пурпурно-сиреневых оттенков (с помощью последних передается цвет одежды прачек). Клубящийся горячий пар, изображенный легкими бело-серыми широкими мазками,



растворяет контуры фигур и очертания лиц. Густой красочный слой и свободное движение кисти хорошо передают насквозь пропитанный влагой воздух.

# Девушка с кувшином

1927 г. Холст, масло. 108×67 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Абрам Ефимович  
Архипов

## ОДА ЖИЗНИ

В конце 1920-х годов Архипов обратился к жанру психологического портрета, однако лучшими в его творчестве становятся крестьянские типажи вроде «Девушки с кувшином». Художник находил своих героинь в Тверской и Нижегородской губерниях, но чаще всего писал их на родной Рязанщине, которая оставалась для него самым любимым местом на земле до конца дней.

Героиней полотна стала простая женщина Прасковья Степановна Максимова. Холст покрыт размашистыми энергичными мазками в технике импрессионизма. Будучи художником-колористом, Архипов в первую очередь уделяет внимание палитре: картина отличается декоративностью и яркой красочностью. Цельный образ героини складывается из множества цветных элементов, подобно узору в калейдоскопе. Преобладающие красные и интен-

сивно-розовые тона в наряде звучат еще сильнее на фоне темной стены. Можно сказать, что Абрамов заново открыл красный цвет в русской живописи, всю его силу и пульсирующую эмоциональность.

Героиня привлекает своей молодостью и жизнерадостностью, она просто дышит здоровьем. Это подчеркивается и композиционно: фигура расположена таким образом, что занимает почти все пространство картины, отчего обретает какое-то богатырское и монументальное прочтение. Тело прописано очень пластичным, несмотря на объемную одежду, скрывающую формы. Широкая улыбка обнажает жемчужно-белоснежные зубы. Подобное откровенное проявление радушия было в принципе несвойственно для скромного русского портрета.

Поза модели вполне непринужденная, хотя и выглядит слегка неловкой. Естественность подкрепляется привычностью



окружения, доказательством чего выступает удерживаемая в руках посуда — кувшин и чашка. Остальная обстановка обозначена обобщенно.



# Северная идиллия

Константин Алексеевич  
Коровин

1892 г. Холст, масло. 115×155,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ДАТЬ УВЛЕЧЕНИЯМ

Замысел картины зародился у Коровина в ту пору, когда он занимался оформлением спектаклей на фольклорную тему. Сюжет навеян оперой «Снегурочка», поставленной по мотивам пьесы Александра Ивановича Островского. Полотно написано в 1892 году. Своей простотой и вместе с тем небывалой изысканностью оно принесло живописцу успех и стало знаковым в его творчестве.

В жанровом отношении картина представляет собой идиллию — лишенное событий поэтически-созерцательное произведение. В ней нашло отражение увлечение художника народным искусством и орнаментом. Изображенные на картине девушки — крестьянки Тульской губернии в национальных платьях. Их фигуры выглядят несколько постановочно: они выписаны обобщенными цветовыми пятнами, в то время как пейзаж изображен с детальной точностью. Стоит отметить,



что в этой картине у Коровина впервые появляется столь мощный контраст красного, белого и зеленого цветов. Размаши-

стая импульсивная манера письма — результат увлечения творчеством шведского импрессиониста Андерса Цорна.

# Гурзуф

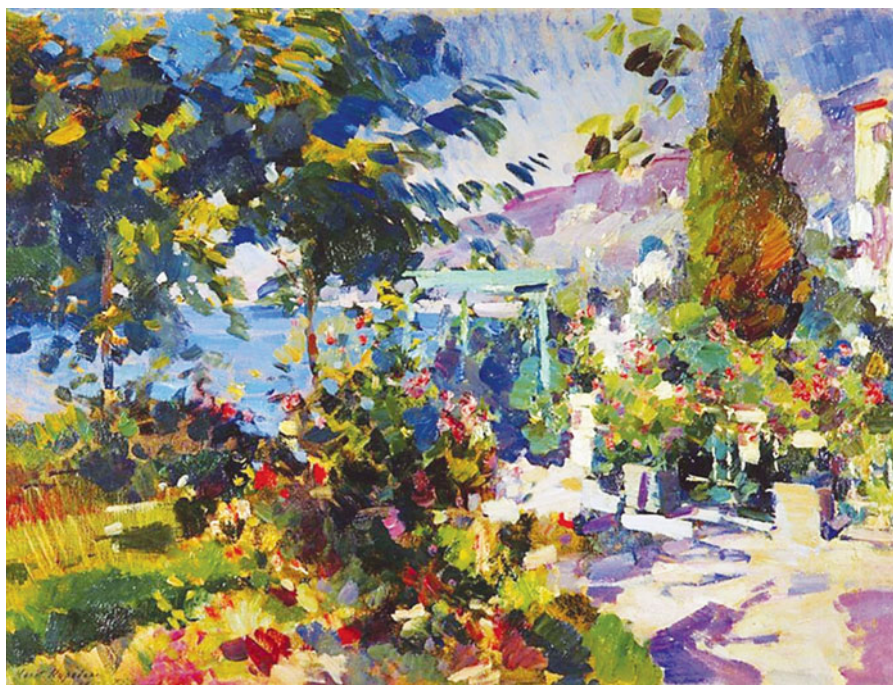
Константин Алексеевич Коровин

1917 г. Холст, масло. 65×86 см. Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова (Уфа)

## ЦВЕТНОЙ ВИХРЬ

Картина относится к так называемому крымскому периоду в творчестве художника. Коровин очень любил Гурзуф. Здесь у него находилась дача, куда он часто наведывался, чтобы рисовать пейзажи.

На полотне запечатлена природа южного города во всей ее красе. От обилия и разнообразия оттенков у зрителя рябит в глазах. Залитая солнцем терраса, окруженная кипарисами и цветочными кустами, написана энергичными и размашистыми мазками. Дерево, возвышающееся в левой части полотна, художник нарисовал круговыми движениями кисти, создав своеобразный водоворот из сине-зеленых цветочных фрагментов. Невзирая на перспективу и многоплановость, картина больше напоминает театральную декорацию. Однако эта неестественность вовсе не портит общего впечатления от пейзажа.





# Витязь на распутье

Виктор Михайлович  
Васнецов

1882 г. Холст, масло. 167×299 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ТЯЖКИЙ ВЫБОР

Виктор Михайлович Васнецов по праву считается одним из основоположников модерна в русской живописи. Будущий художник родился в 1848 году в семье сельского священника и еще в детстве беззаветно влюбился в русские народные сказки и поверья, старинные обряды и песни. Это увлечение он пронес через всю жизнь, оно и определило его дальнейшую судьбу. Во время учебы в Императорской Академии художеств Васнецов заинтересовался графикой и усердно развивал навыки именно в данной технике. Благодаря дружбе с Ильёй Ефимовичем Репиным он смог побывать в Париже, где проработал год. Здесь был создан эскиз, положивший начало эпическому богатырскому циклу, вершиной которого через четверть века стали знаменитые три витязя.

По возвращении в Россию художник полностью посвятил себя жанровой живописи. Он рисовал персонажей русских былин и преданий — образы, которые в те времена интересовали не многих живописцев. Избрав источником вдохновения фольклор, Васнецов провозгласил свою исключительность и уникальность, ведь



■ В правой части холста на земле лежит человеческий череп, рядом с ним — останки лошади. Эти свидетельства прошлого предрекают витязю мрачное будущее

Товарищество передвижников, в котором он состоял, интересовали прежде всего остросоциальные темы. Виктор Михайлович не смог побороть любовь к миру сказок и русской старины. Не боясь осуждения, он полностью посвятил себя изображению не земных страстей, а мира легенд и фантазий.

Полотно «Витязь на распутье» можно трактовать как аллегорию на судьбу чело- века и самое важное его решение — выбор

жизненного пути. Под тяжестью фатального пророчества могучий воин склонил голову перед камнем-предсказателем. Васнецов намеренно не изобразил на картине до- ругу, чтобы подчеркнуть безвыходность положения. Летящий навстречу черный ворон выступает символом неотвратимой гибели. Невозможность изменить пред- начертанное подчеркивается умело подо- бранной палитрой — достаточно мрачной и сдержанной.





# Богатыри

Виктор Михайлович  
Васнецов

1881–1898 гг. Холст, масло. 295,3×446 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ТРИЕДИНСТВО

Над этим полотном Васнецов работал в течение нескольких лет. Три богатыря — Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алёша Попович — олицетворяют главные качества русского народа: мощь, гордый боевой дух и душевную чуткость.

Художник поставил перед собой довольно сложную задачу: он стремился передать различия в характерах персонажей не только через черты их лиц, но и через другие особенности внешности. Так, каждый богатырь получил в руки свое оружие. На заплече Ильи Муромца висит булава таких размера и веса, что оторвать ее от земли было под силу только ему. Добрыня Никитич наделен мечом — указание на княжеское происхождение. Юный Алёша Попович, самый романтический и задумчивый из всех троих, получает не только лук со стрелами, но и гусли. Под стать богатырям и кони: художник выбрал масти, традиционные для русской живописи, — белую, гнедую и вороную.



Благодаря нижнему ракурсу народные воины выглядят торжественно и монументально. Их фигуры расположены в центре на границе земли и неба, словно на рубеже

Родины. Небесный свод выполнен грубыми широкими мазками и на фоне остального изображения выглядит нарочито тяжелым и незаконченным.

# Сирин и Алконост. Песнь радости и печали

Виктор Михайлович  
Васнецов

1896 г. Холст, масло. 133×250 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## РАЙСКИЕ ПТИЦЫ

На картине изображены два неразлучных символа — полуженщины-полуптицы Сирин и Алконост. Одна выражает горе и тоску по утраченному раю, вторая выступает предвестницей веселья и наслаждения. Согласно славянскому поверью, обе прилетают в сад в преддверии Яблочного Спаса: Сирин скорбит по уходящему лету, а Алконост придает яблокам волшебные целебные свойства.

Райские птицы восседают на ветвях одного и того же дерева, на одном уровне, только по разные стороны ствола. Сирин находится слева — там, где во многих культурах расположено все дурное, темное и дьявольское; Алконост — справа, на стороне добра и надежды. Оранжевое рассветное небо великолепно оттеняет прелесть обоих сказочных созданий.



Легенда гласит, что птица Алконост откладывает яйца на берегу во время зимней стужи, а затем уносит их на глубину моря.

Птенцы появляются спустя неделю, и все это время вода остается спокойной. Такие дни штиля моряки называли алкионовыми.



# Три царевны подземного царства

Виктор Михайлович Васнецов

1884 г. Холст, масло. 164×297 см. Национальный музей русского искусства (Киев)



## СТАРАЯ СКАЗКА НА НОВЫЙ ЛАД

Эта и еще две картины были написаны для кабинета правления Донецкой каменноугольной железной дороги по просьбе предпринимателя Саввы Ивановича Мамонтова. За основу изображения взят сюжет из русской сказки о подземных царствах — золотом, серебряном и медном, каждым из которых заведовала своя царевна. Художник переосмыслил содержание древнего повествования и перенес на холст волшебных прелестниц как аллегорическое представление природных богатств, скрытых в недрах земли. Его три царевны заведовали золотом, драгоценными камнями, каменным углем и железной рудой. Однако члены правления сочли работу неуместной для делового интерьера и в результате отказались от нее. Спустя несколько лет Васнецов написал еще одну версию полотна, немного изменив композицию и колорит. Переработанный вариант позже приобрел киевский коллекционер и меценат Иван Николаевич Терещенко.

Изображенные царевны отличаются друг от друга по возрасту: самая старшая

из них — медная, средняя — золотая, младшая — угольная. Именно в таком порядке человечество открывало для себя подземные богатства. Отсюда разница и в нарядах: роскошные древнерусские костюмы на первых двух девушках и приближенное к современной на то время моде платье на третьей. Неодинаковы и позы: вытянутые вдоль тела руки угольной царевны придают образу открытость и душевную простоту в противовес величавости и надменности остальных красавиц, которые изображены в замкнутых позах. Все фигуры четко и объемно вырисовываются на ярком фоне.

Холст можно разделить по диагонали на две части, написанные в контрастных оттенках: верх занимает вечернее небо, а низ — скала с железными валунами. Легкая дымка серого тумана помогает получить цветовое единство. Казалось бы, выбранные композиционное и тональное решения должны были привнести динамику, но абсолютная статичность поз делает персонажи недвижимыми, словно вросшими в землю. Поражает также искусная проработка деталей одежды — Васнецов считается великолепным знатоком и мастером русских орнаментов.



■ В правом нижнем углу заметны еще две фигуры склонившихся в почтении мужчин. Эти персонажи появились на картине намного позже, когда основной замысел художником был уже воплощен



# Видение отроку Варфоломею

Михаил Васильевич  
Нестеров

1889–1890 гг. Холст, масло. 160×211 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## НАРОДНЫЙ СВЯТОЙ

Творчество Михаила Васильевича Нестерова наполнено глубокими религиозными переживаниями, это гимн нравственным идеалам и духовности. Художник был глубоко убежден, что путь к спасению России лежит через обращение к прошлому и вере. Особое вдохновение Нестеров нашел в основателе Троице-Сергиева монастыря Сергии Радонежском, которого в миру звали Варфоломеем. Ему посвящено несколько монументальных полотен, первым из которых стало «Видение отроку Варфоломею».

Биографию преподобного художник изучал, обращаясь не к житиям, а к хроникам и летописям. Это позволило создать образ, лишенный молитвенных мотивов, приближенный к земному и человеческому.

Сюжет основывается на следующем рассказе. В детстве Варфоломею с трудом давалась грамота. Однажды, отправившись на поиски разбредшегося стада, он оказался в лесу и встретил святого старца-схимника. Через таинство причастия черноризец наградил мальчика мудростью и помог освоить науку. На холсте запечатлен момент, когда монах появляется перед очами отрока.

Надо сказать, что Нестеров долгое время пытался найти нужное расположение фигур и для каждой детали картины выполнял отдельный этюд. Первоначально он планировал сделать композицию вертикальной и изобразить Варфоломея спиной к зрителю, но затем отвел пейзажу более значительную роль и поместил отрока в геометрическом центре холста.

Задний план написан с натуры в подмосковной деревне Комякино близ Хотькова Покровского монастыря (в местах, где жил когда-то Варфоломей) и является неотъемлемой частью сюжета. Через него художник передает гармонию единения человека и природы. Изображенные рядом с отроком молодые деревца — сосна и береза — символизируют хрупкость и незащищенность ребенка, а мощный дуб, у которого появляется старец, становится олицетворением его мудрости и жизненного опыта. Капюшон в одеянии монаха по форме очень напоминает купола виднеющейся вдали церкви, а свет от нимба почти растворяется в желтой листве деревьев.

Палитра картины удивительно нежная и почти прозрачная. Теплый и нарядный колорит приближен к колориту икон: золотой, охристо-желтый, багряный, голубовато-зеленый оттенки используются в сочетании с беловато-бежевым фоном



■ Образ отрока написан с маленькой девочки, болевшей чахоткой. В ее глазах художник разглядел необходимую печать неземного и блаженного, которая присуща только обреченным на смерть людям

и коричнево-черным акцентом. Глубоко символичен цвет в одежде персонажей: светлая рубашка мальчика хорошо передает чистоту и непорочность его души, а темно-синяя монашеская накидка олицетворяет божественность, непостижимость тайны и глубину откровения.

Впервые картина демонстрировалась на XVIII выставке Товарищества передвижников 1890 года и вызвала противоречивые чувства. Одни откровенно восторгались ею, другие негодовали. Известный в то время критик Владимир Васильевич Стасов даже отговаривал Павла Михайловича Третьякова от покупки полотна: «Картина эта попала на выставку по недоразумению... ей на выставке Товарищества не место, задачи Товарищества известны, картина же Нестерова им не отвечает. Вредный мистицизм, отсутствие реального, этот нелепый круг (нимб) вокруг головы старика...» На самом деле религиозная тематика не была для передвижников такой уж чужой, просто воспринималась она исключительно в библейских сюжетах. Художника обвиняли в том, что он низвел картину до церковного образа, именно низвел, а не поднял на его уровень. Такого рода полотна предназначались для храмовых интерьеров, а не для картинных галерей. Нестеров, напротив, считал, что это одна из лучших его работ и она непременно останется в памяти поколений. Художник оказался прав.





# На Руси (Душа народа)

Михаил Васильевич  
Нестеров

1914–1916 гг. Холст масло. 206,4×483,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## БЛАЖЕННЫ ЧИСТЫЕ СЕРДЦЕМ

Нестеров называл эту картину вершиной своего творчества. Она является высшей ступенью мастерства, которое ему удалось обрести с момента работы над «Видением отроку Варфоломею» (1889–1890).

Масштабное произведение было создано в преддверии трагического для России XX века, который уже успела омрачить первая русская революция 1905 года и Первая мировая война 1914 года. Происходящие события пугают художника, он будто предчувствует грядущие потрясения.

Фоном для полотна служит ранний осенний пейзаж и побережье Волги. Изображенное шествие во главе с царем, патриархом и воеводой, похожее на крестный ход, — собирательный образ русского народа, ищущего Бога и правду. Все участники многофигурной композиции расположены по диагонали таким образом, чтобы зритель мог без труда их рассмотреть. В толпе видны представители разных сословий и разных эпох — от древнейших времен до современных художнику дней.

На первых эскизах к полотну шествие возглавлял Иисус. Позднее Нестеров отказался от данной идеи и написал вместо него мальчика, поразительно напоминающего отрока Варфоломея, — это и есть душа народа. Присутствие Христа на полотне также сохранилось: его темный лик



■ Вместе с народом идут христианские писатели: Фёдор Михайлович Достоевский, Владимир Сергеевич Соловьёв и Лев Николаевич Толстой. За фигурой Достоевского находится один из его героев — Алёша Карамазов

заметен на иконе Спас Нерукотворный, которую несут понурые крестьяне. По словам Нестерова, именно такой образ ему привиделся однажды в страшном сне.

Взгляд ребенка устремлен далеко вперед, куда-то за пределы холста. Толпа, которая следует за ним на почтительном расстоянии, кажется безразличной. Практически никто из участников шествия не смотрит на отрока, кроме, пожалуй, солдата-инвалида. Ослепший, тот идет увереннее остальных, точно видит дорогу, но не глазами, а сердцем и душой. Создается впечатление, будто именно он ведет сестру милосердия, а не она его. Эти две фигуры, чем-то напоминающие жениха и невесту, кажутся ключевыми. Они как

символ искупления человечества через страдание и сострадание.

В построении пейзажа наблюдается типично нестеровский подход. Линия горизонта параллельна линии холста и спрятана за лесом. Она находится выше геометрического центра, благодаря чему создается ощущение, будто художник смотрит на своих персонажей немного сверху. Передний и дальний планы плавно переходят друг в друга. Все продумано, уравновешено и гармонично. Декоративная уплощенность композиции, некоторая бесплотность персонажей, утонченность цветовых оттенков, стилизация линий и форм свидетельствуют о приближении творчества Нестерова к стилю модерн.





# Царевна-Лебедь

1900 г. Холст, масло. 142,5×93,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Михаил Александрович  
Врубель



## СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Михаил Александрович Врубель родился в 1856 году. Несмотря на раннее увлечение живописью, он поступил на юридический факультет Петербургского университета. Однако, окончив его, не оставил мечты о рисовании и вновь сел за студенческую скамью, на этот раз Императорской Академии художеств. Первое время Врубель увлекался акварельным рисунком и станковой живописью, но к 1890 году, наконец, нашел свой стиль. Он сочетал в себе элементы символизма и модерна, исконно-русского искусства и венецианского Возрождения. Талант художника оказался не менее многогранен: Врубелю были подвластны практически все виды пластических искусств. Ему с одинаковым успехом удавалось создавать не только живописные полотна, но и монументальные панно, театральные декорации, костюмы...

Сюжет картины «Царевна-Лебедь» навеян оперой Николая Андреевича Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», поставленной по мотивам одноименного произведения Александра Сергеевича Пушкина. Живописец занимался оформлением спектакля, а его жена Надежда Ивановна Забела исполняла в спектакле главную партию. Познакомились супруги Врубель также в театре. Михаил Алексан-

дрович влюбился в актрису практически сразу. Он посещал все репетиции и спектакли Надежды, боготворил ее, восхищался природной красотой и вокалом, поговаривая в шутку: «Все певички поют, как птицы, а Надя — как человек!» Жена была его настоящей музой: Врубель бесконечно рисовал ее портреты, представлял на своих полотнах в образе различных персонажей. Она же фигурирует на знаменитой картине «Царевна-Лебедь».

Тем не менее реально существовавший прототип героини не должен вводить в заблуждение: на холсте не актриса в театральном костюме, а обобщенный образец красоты в ее высшей степени проявления. Персонажи Врубеля всегда находятся на грани реального мира и фантазии. Вот и здесь художник запечатлел таинство перевоплощения прекрасной девицы в птицу — белые одежды плавно перетекают в оперение.

Динамика картины выстраивается на противоборстве внутренней напряженности образа и кажущейся его внешней статичности: осторожный поворот корпуса и головы противопоставляется силе взгляда, в котором чувствуются мимолетность мгновения и трогательная беззащитность. Воздушность и хрупкость героини подчеркнута свободными формами ее наряда. Надо сказать, что во времена модерна в дамском костюме еще активно фигурировали корсеты, которые были настолько неудобны, что впились в ноги, когда женщина присаживалась. Именно поэтому летящий силуэт платья так притягателен.

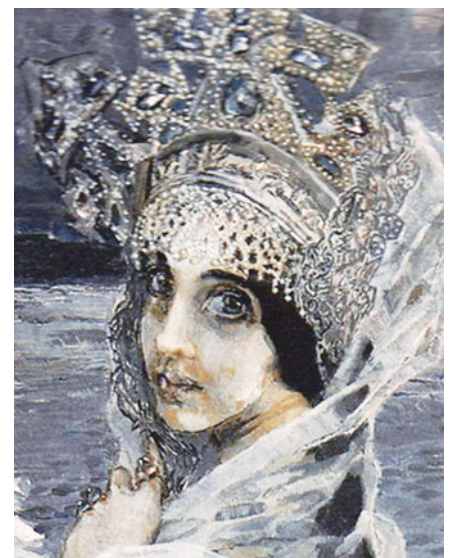
Колорит картины основан на жемчужно-серых переливающихся оттенках, одинаково эффектно передающих и мерцание драгоценных камней в головном уборе героини, и приглушенный блеск ее атласного наряда, на котором виднеются золотистые и розоватые рефлексы вечернего света. Пейзаж на заднем плане условен. В качестве фона Врубель использовал собственные декорации к спектаклю. Относительно темный дальний план и притихшая гладь моря усиливают таинственность.

Еще один интересный момент связан с трактовкой образа лебедя в мировом искусстве. В русской культуре эта птица — символ вдохновения и чистоты, а в европейской часто выступает олицетворени-

ем чертовщины. Например, на картинах Иеронима Босха изображенные лебеди отождествлялись с еретиками, а совы — с инквизицией. Понимание образа врубелевской царевны также неоднозначно: сама по себе девушка восхитительна и чиста (чарующая и манящая красота, белые и сверкающие одежды), но взгляд у нее довольно тяжелый, а смоляно-черные волосы не вписываются в общепризнанный идеал женской красоты.



■ Единственный фрагмент полотна, изображенный в теплых тонах, — это виднеющийся на горизонте город Леденец



■ Особого внимания заслуживает роскошный венец-кокошник. Украшающие его драгоценные камни переливаются и сияют холодным таинственным светом, подчеркивая неземную красоту героини



# Демон (серия картин)

Михаил Александрович  
Врубель

Демон (сидящий). 1890 г. Холст, масло. 116,5×213,8 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Демон летящий. 1899 г. Холст, масло. 138,5×430,5 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Демон поверженный. 1902 г. Холст, масло. 139×387 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ИЗЛЮБЛЕННЫЙ ОБРАЗ

В художественном наследии Врубеля эта серия картин, пожалуй, самая загадочная и таинственная. Большая ее часть посвящена поэме Михаила Юрьевича Лермонтова «Демон». В 1891 году художник создал 30 иллюстраций к его юбилейному изданию сочинений. После этого был перерыв длиной почти в 10 лет...

Врубель рисовал демонов страстно и вдохновенно. Для него этот персонаж выступал символом трагического одиночества и внутренней борьбы человека, воплощением его сомнений, душевных метаний и тягостных раздумий. По словам художника, «демон является не столько злобным духом, сколько страдающим и скорбным, но вместе с тем властным и величавым».

«Демон сидящий», одно из самых известных полотен серии, написано в доме русского предпринимателя и мецената Саввы Ивановича Мамонтова. Его образ зародился у художника еще во время ра-

боты над росписями для киевского Владимирского собора. В нем чувствуется влияние византийских мозаик и фресок, которые изучал художник в то время

«Демона летящего» Врубель создавал уже в пору творческого подъема и уверенности в своих силах. Однако работа осталась не законченной. Многие детали на картине прорисованы плохо или вовсе отсутствуют, отчего авторский замысел не до конца понятен.

«Демон поверженный» — своеобразный итог серии. Герой окончательно низвергнут в хаос небытия и бездну страданий. Врубель продолжал дорабатывать картину даже тогда, когда она уже находилась на выставке, прямо на глазах у публики, чем немало пугал окружающих. К этому времени физическое и психическое состояние художника стало ухудшаться. Данные обстоятельства породили слухи, будто живописец продал душу дьяволу.

Все полотна выполнены характерным для Врубеля способом: краски нанесены на холст широкими плоскими мазками

с помощью мастихина — специального ножа, используемого в масляной живописи. Таким образом создается впечатление, будто это и не картины вовсе, а витражи или панно. Кроме того, выразительная фактура добавляет образам объем, подвижность и текучесть.

Основу используемой художником палитры составляют три главных цвета: золотистый, пурпурный и сине-лиловый. В искусствоведении за этой врубелевской триадой закрепился особый литературно-поэтический образ, придуманный известным поэтом Александром Александровичем Блоком. Так, золотистый по его классификации — оттенок заката, пурпурный — зари, а сине-лиловый — неба и ночи. Подобный прием создания символического «цветного» мира часто встречается в иконописи или у художников, рисующих нереалистичные картины, например у Джотто ди Бондоне или Эль Греко.

Особое значение имеют задние планы картин — они не просто выступают декорацией, а делят с героем смысло-



■ Сидящий демон выглядит печальным. Для изображения окружающего пейзажа художник вдохновлялся причудливыми вкраплениями и прожилками в изломах горных пород

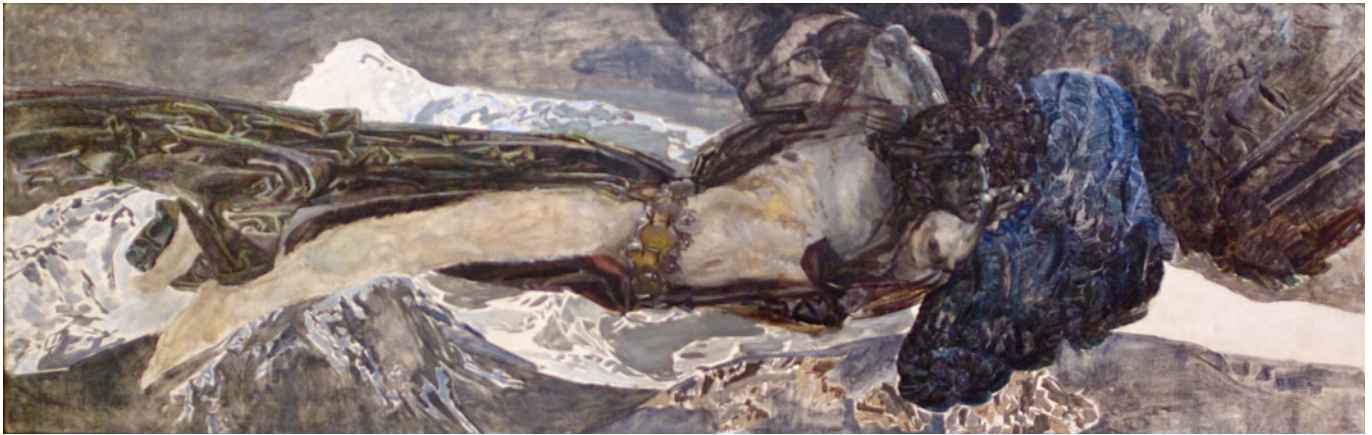


вую нагрузку. Это единство проявляется и в совместном формировании эмоций у зрителя, и в одинаковой с главным образом фактуре и форме. Например, если взглянуть на сидящего демона, то можно заметить, что он нарисован точно в такой же мозаичной технике, как и окружающие его каменные кристаллические цветы. Стремительное движение демона летящего подчеркивается течением бурной реки (скорее всего, Терека). Изгибы тела демона поверженного столь же угловаты,

как и острые вершины находящихся позади него скал.

Еще одна значимая деталь — композиция и формат полотен. Демону сидящему явно тесно в рамках холста. Его вертикальная фигура заключена в доминирующую горизонтальную плоскость и срезана рамками картины. Отсюда ощущение бесконечности мира и скованности главного героя. Фигура летящего демона хотя и вытянута по горизонтали, сообразованной с его движением, но крыльям

определенно не хватает пространства. Они скомканы и воспринимаются неуместными, будто демон не знает, что с ними делать. Равноудаленность от границ холста намекает на бесцельность полета. В формате, в который вписано тело поверженного демона, разница между высотой и шириной ощущается не так заметно, как в случае с сидящим демоном. Это усиливает изломанность позы, а диагональное расположение образа помогает передать стремительность падения.



■ Летящий демон почти абстрактен. Путь ему преграждают собственные крылья



■ Необычные ломаные формы демона поверженного вызывают ассоциацию с пытками, а его лицо напоминает театральную маску



# Утро

1897 г. Холст, масло 261×447 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Михаил Александрович  
Врубель

## ЧЕТЫРЕ ФЕИ

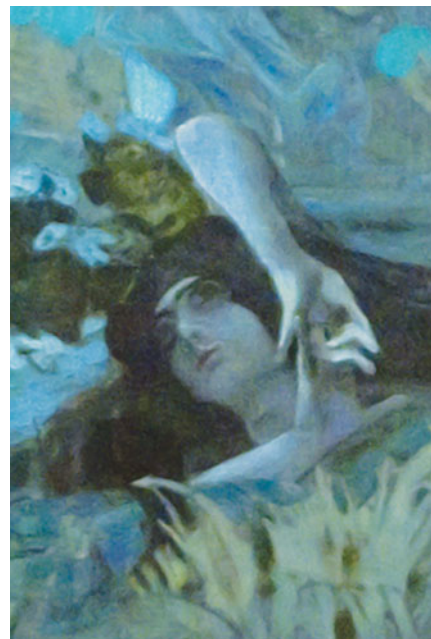
Монументальное декоративное панно «Утро» — одно из трех, что предназначались для украшения стен в московском особняке известного промышленника и мецената Саввы Тимофеевича Морозова на Малой Спиридоновке. Произведения объединяла одна тема — времена дня.

На холсте изображена пробуждающаяся природа, что предстает в образе четырех аллегорических женских фигур — Врубель определял их как фей. Первая, которая находится сверху по центру полотна и представлена в порывистом движении навстречу утреннему свету, олицетворяет солнечный луч. Другая, стоящая в профиль слева и будто вырастающая из гущи древесных ветвей, выражает внезапный переход от ночного покоя к утреннему бодрствованию — об этом говорит резкий поворот ее головы и плеч. Третья, в центре композиции, еще только пробуждается ото сна, о чем свидетельствует непроизвольный потягивающийся жест ее руки.

Четвертую, представленную лишь фрагментарно в правой части холста, Врубель назвал сказкой.

Вслед за динамикой движения постепенно раскрывается и переход от душевного покоя до выразительного проявления эмоций. Лица первой феи не видно. Вторая героиня больше похожа на статую: глаза ее абсолютно бездвижны и прорисованы с помощью одной лишь голубой краски — нет ни радужки, ни зрачков. При взгляде на третью легко считаются эмоции беспокойства. И наконец, четвертая предстает с выражением страха или отчаяния, точно увидела что-то ужасное.

Глубина и пространство картины плоскостны. Причудливый фон создает сплетение исполинских деревьев, высоких трав и дивных цветов, нарисованных в стиле модерн. Похожее исполнение можно встретить на полотнах Густава Климта. Палитра художника ограничена и складывается из изумрудного, синего, бирюзового, золотисто-желтого и фиолетового оттенков.



■ В конце 1890-х годов заведенная за голову рука становится у Врубеля излюбленным жестом. Он изображает его в «Демоне поверженном» и других картинах, но придает уже иной смысл





# Красавица

Борис Михайлович  
Кустодиев

1915 г. Холст, масло. 141×185 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## РУССКАЯ АФРОДИТА

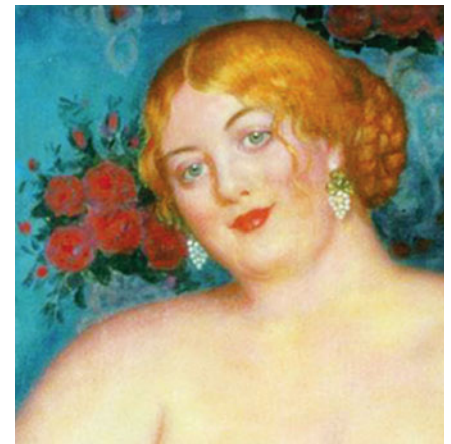
Борис Михайлович Кустодиев — человек с уникальной и трагической судьбой. Художник родился в 1878 году в Астрахани в семье преподавателя гимназии, живописи обучался в Императорской Академии художеств у прославленных мастеров — Василия Евмениевича Савинского и Ильи Ефимовича Репина. В 30 с лишним лет у Бориса Михайловича обнаружили опухоль спинного мозга, в результате перенесенной операции он утратил возможность ходить и до конца жизни оставался в инвалидном кресле. Сегодня, глядя на его жизнерадостные полотна, в это верится с трудом.

В творчестве Кустодиева картина «Красавица» стала итогом поиска собственного стиля. Основой для создания полотна послужил карандашный рисунок, выполненный с молодой актрисы Московского художественного академического театра Фаины Васильевны Шевченко. Мастер оставил абрис ее полного тела, но пожертвовал портретным сходством, сделав черты лица более правильными и гармоничными. Героиня выступает, скорее, эталоном народных представлений о женской красоте: светлые волосы, алые губы, румяные щеки, лебединая шея и холеное, гладкое тело. Она появляется из-под одеяла подобно Афродите, выступающей из пены морской. Художник смотрит на свою героиню с любовью и некоторой иронией. Отсюда легкий эпатаж, с которым он представляет ее, помещая в центр композиции и выдвигая на передний план.

Звонкая чистота цвета на холсте невольно заставляет вспомнить русские православные иконы и народное искусство — яркие лубочные картинки и дымковскую игрушку. Есть в легендарной «Красавице» и намек на творения всемирно признанных мастеров живописи, например на «Венеру Урбинскую» Вечеллио Тициана или многочисленных пышнотелых красавиц Питеря Пауля Рубенса. Сам Кустодиев при этом утверждал, что дебелые женщины не являлись его идеалом, но тонкие и изящные не вдохновляли. Примечательно, что, несмотря на внушительные размеры, героиня не выглядит тяжеловесно — наоборот, создается ощущение, что она легкая, точно облако. Тако-



■ Ступни по сравнению с мощной фигурой выглядят крохотными и намекают на хрупкость героини



■ Жемчужные серьги в виде гроздей винограда воспринимаются как символ плодородия

му восприятию способствуют расположенные рядом с моделью пуховые подушки, чьи ажурные белые кружева и округлые формы перекликаются с очертаниями женской фигуры. Нежность и шелковистость кожи подчеркивается лежащим поодаль атласным розовым одеялом.

Окружение красавицы чересчур декоративно и воплощает народное представление о богатстве: нежно-голубые обои с букетами роз, расписной сундук, стоящие на комодe статуэтки. Но самой

большой драгоценностью, безусловно, выступает она сама.

Картина имела успех, впоследствии Кустодиев создал несколько ее повторений. Одно из них он подарил писателю Максиму Горькому, еще одно — своему другу оперному певцу Фёдору Ивановичу Шаляпину. Последний даже забрал полотно в эмиграцию в Париж. В мае 2003 года этот вариант «Красавицы» был продан на лондонском аукционе «Сотбис» за рекордную сумму — 845 600 фунтов стерлингов.



# Купчиха за чаем

1918 г. Холст, масло. 120×120 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Борис Михайлович  
Кустодиев



■ Фоном для портрета купчихи служит не только пейзаж старой Москвы, но и жанровые сцены — слева в беседке точно так же чаевничают соседи



■ Отставленный в сторону мизинец — манерный жест, характерный для мещанского и купеческого сословий

## ПРАЗДНИЧНЫЕ БУДНИ

Почти все картины Кустодиева веселые и яркие, как народные ярмарочные гулянья. В них нет печальных и замысловатых сюжетов, нет даже грустных состояний природы. Художник всегда увлекает зрителя в придуманную счастливую жизнь и праздничную кутерьму. *«Мои картины я никогда не пишу с натуры, — говорил он, — это все плод моего воображения, фантазии. Они производят впечатление действительной жизни, которую, однако, я сам никогда не видел и которая не существовала».*

Полотно «Купчиха за чаем» написано в ту пору, когда в послереволюционной России царствовали голод и разруха. Но даже в то время, будучи больным, художник мечтал о красоте, обилии и достатке. Так за уставленным яствами столом появилась дородная, пышущая здоровьем женщина.

Картина представляет собой иллюстрацию российского провинциального быта. Фронтальность композиции подчеркивает незыблемость совершаемого ритуала — как правило, в купеческих домах чаевничали после обеденного сна. Действие разворачивается не столько во времени, сколько в пространстве. Отсюда подчеркнутое внимание к мелочам и окружающей обстановке — роскошный натюрморт в нижней части холста и пейзаж на дальнем плане прорисованы довольно тщательно. Взгляд зрителя направляется за счет плавных линий, ведущих по обнаженным плечам от края холста к центру, где находится лицо с губами, которые обведены ярко-красной помадой. Если внимательно присмотреться, то на рот купчихи указывают также носик стоящего на самоваре заварника, рука с блюдцем и хвост трущegosя о плечо кота.

Колорит картины повышенно декоративный. Все красочное решение строится

на использовании различных оттенков нескольких цветов: фиолетового, голубого, зеленого, желтого и красного. Они представлены на приколоте к платью купчихи овальной броши, которая напоминает миниатюрную палитру. Обилие чистых и ярких цветовых пятен создает ощущение аляповатости, что вполне гармонирует с присущей купечеству безвкусицей.

Насыщенность тона достигается за счет техники лессировки. Фактура картины ровная и гладкая, очень похожая на эмаль.



# Портрет Фёдора Шаляпина

1922 г. Холст, масло. 99×80 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ЩЕГОЛЬ-ДЕНДИ

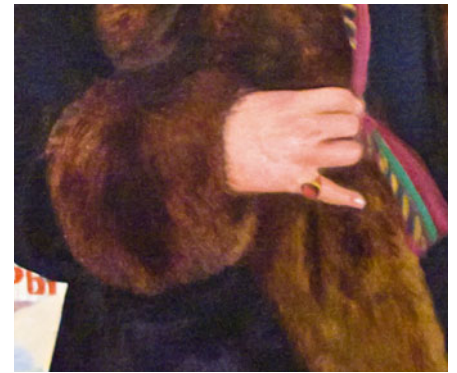
Этот портрет — вершина творчества Кустодиева. Художник был давним поклонником Фёдора Ивановича Шаляпина, и всемирно известный певец отвечал ему тем же: он не только ценил его как живописца, но и видел в нем человека величайшей духовной силы, заслуживавшей восхищения. В своей автобиографии «Маска и душа» артист так рассказывал о встречах с Борисом Михайловичем: *«Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей. Но если я когда-либо видел в человеке действительно великий дух, так это в Кустодиеве. Нельзя без волнения думать о величии нравственной силы, которая жила в этом*

*человеке и которую иначе нельзя назвать, как героической и доблестной».*

Шаляпин позировал Кустодиеву в его петербургской квартире, в крохотной комнате, отведенной под мастерскую. Они подолгу беседовали, а иногда даже пели дуэтом: великий певец зачинал и вел мелодию, а художник подхватывал мотив. Борис Михайлович стремился изобразить своего друга празднично и живо, а тот в свою очередь всячески пытался приобдобрить мастера за работой.

Изначально полотно называлось «Новый город». Исполнская фигура артиста возвышается над сценой народного гулянья. Шаляпин озирается — место ему не знакомо. Очевидно, певец приехал сюда на гастроли, что подтверждает видне-

ющаяся внизу афиша. Кустодиев, искренне любивший Фёдора Ивановича, не удержался от присущей его творчеству иронии и изобразил приятеля самовлюбленным щеголем-денди. Шаляпин не расставался с этой картиной до самой смерти и ценил выше всех других своих портретов.



■ Роскошная шуба Шаляпина нарочито распахнута — видно, что она целиком на бобровом меху, а не только воротник. Чтобы обратить внимание на перстень с драгоценным камнем, артист отставил мизинец правой руки. Однако роскошь эта напускная, она лишь обрамляет по-настоящему великого человека



■ Любимый пес Ройка с преданностью глядит на своего хозяина. Сын Кустодиева впоследствии вспоминал забавную деталь: «Любопытно было смотреть, как “позировала” любимая собака Фёдора Ивановича — черно-белый французский мопс. Для того чтобы он стоял, подняв голову, на шкаф сажали кошку, и Шаляпин делал все возможное, чтобы собака смотрела на нее»



# Апофеоз войны

1871 г. Холст, масло. 127×197 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Васильевич  
Верещагин

## НАКАЗ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ

Эту картину Верещагин первоначально планировал назвать «Торжество Тамерлана», но затем изменил решение и оставил на раме знаменательные слова: «*Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим*». Считается, что художник хотел показать историю войн легендарного полководца, после походов которого оставались лишь груды черепов и пустые города. По другой маловероятной версии, в основу сюжета легла легенда о том, как женщины Багдада и Дамаска пожаловались Тамерлану на погрязших в разврате мужей, и тот приказал каждому из своих воинов принести отрубленную голову нечестивца — в итоге выросло семь пирамид из ста человеческих голов. И наконец, согласно еще одному предположению, Верещагин написал картину после того, как услышал о жестоком правителе Кашгара, который складывал горой останки казненных им людей.

В любом случае интерес к теме войны у Верещагина не случаен. По первоначаль-

ному образованию Василий Васильевич был военным: он окончил Петербургский морской кадетский корпус, но затем всерьез увлекся рисованием и оставил службу. В 1867 году художник направился в Туркестан, где шли военные действия за присоединение территорий Средней Азии к Российской империи. Там он стал не только свидетелем событий, но и непосредственным их участником — в составе русского гарнизона оборонял Самаркандскую крепость, за что впоследствии получил Георгиевский крест. Картина — отклик на увиденные воочию ужасы и отражение кровавой сущности войны.

Композиция произведения предельно проста. Линия горизонта делит холст пополам: верхнюю часть занимает светло-голубое небо, нижнюю — желто-оранжевая пустыня. Выбранные оттенки находятся на противоположных концах цветового круга, поэтому выгодно оттеняют друг друга, придавая изображению яркость и насыщенность. Тональное единство свидетельствует о мастерстве художника в передаче пространства, воздуха и света.

Сюжет изобилует символами смерти: давно лежащие под солнцем останки (гладкие черепа сияют подобно фарфору), кружащие вороны (зловещие птицы — предвестники несчастья), выжженная беспощадным солнцем земля (без единого намека на присутствие человека). Абсолютную осязаемость предстоящей перед зрителем картине добавляют четкая линия рисунка, неподвижность света и тени и фотографическая точность деталей.



■ При внимательном рассмотрении на черепах можно заметить следы от сабель и пуль





## Двери Тимура (Тамерлана)

1872 г. Холст, масло. 213×168 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Васильевич  
Верещагин

### ИНОЙ МИР

В 1869–1870 годах Верещагин вновь посетил Туркестан и по возвращении написал особый цикл картин, одна часть которого посвящалась военным событиям, а другая отражала культурные традиции и быт коренного народа. В нем Средняя Азия представляла как край грандиозный и необычный, но живший по средневековым законам и словно выпавший из потока цивилизации.

На рассматриваемом полотне изображен вход в мавзолей Гур-Эми, где покоятся останки великого полководца Тамерлана, который был известен своей беспредельной жестокостью. В достаточно большой по размерам картине нет действия и повествования. Статичность композиции, наглухо закрытые двери, изображенные в натуральную величину, и абсолютная неподвижность воинов, стоящих в полном вооружении, приоб-

ретают характер живописной метафоры. Мрачные стражи хорошо передают дух средневекового деспотизма и незабываемость вековых традиций. Древняя гробница воспринимается чем-то вроде объекта поклонения, а окрашенная шерсть на острых пиках — как следы крови. Верещагин с поразительной этнографической точностью воспроизводит не только костюмы воинов, но и сложный филигранный орнамент на дереве. Густой и плотный колорит напоминает национальный восточный ковер.

Полотна «Туркестанской серии» принесли своему автору громадный успех и небывалую травлю. Публику, воспитанную на бравурных батальных сценах, шокировал неприкрытый реализм войны. В результате Верещагин прямо с выставки снял три картины и собственноручно их уничтожил, а в дальнейшем поставил неперемное условие — приобрести коллекцию можно было только целиком. Это



и сделал Павел Михайлович Третьяков, уплатив за все работы две тысячи рублей серебром.

## Торжествуют

1872 г. Холст, масло. 195,5×257 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Василий Васильевич  
Верещагин

### ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

В состав «Туркестанской серии» входит небольшая подсерия «Варвары», раскрывающая психологическую суть войны. В ней повествуется о гибели солдат русского отряда, застигнутого врасплох конницей бухарского эмира. Полотно «Торжествуют» — одна из этих работ.

В центре холста находится символ духовной жизни мечеть-медресе Шир-Дор, у подножия которой разворачивается страшное действо. На площади Регистан собралась толпа азиат, чтобы поглазеть на отсеченные головы русских воинов, посреди нее мулла читает проповедь о священной войне. С помощью массовой сцены художнику удалось передать социальный уклад и национальную одежду, представить во всей красе восточную архитектуру. Единственный недостаток — главное действие отодвинуто на второй план, из-за чего оно значительно теряет в драматизме.





# Водоем

Виктор Эльпидифорович  
Борисов-Мусатов

1902 г. Холст, темпера. 177×216 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)



## МГНОВЕНИЕ СЧАСТЬЯ

Картина «Водоем» написана в парке имени Зубриловка Саратовской губернии, принадлежавшего княгине Прозоровой-Голицыной. Во время работы над полотном живописец чувствовал себя безмерно счастливым. Он был полон сил, его имя не сходило с уст художественных критиков, а картины стали пользоваться успехом. К тому же Борисов-Мусатов буквально на днях сделал предложение руки и сердца своей возлюбленной, Елене Владимировне Александровой, и та ответила согласием. Именно ее художник изобразил на картине в синем платье, сидящей на берегу. Стоящая в розовом платье девушка — его сестра, тоже Елена.

Замысел произведения некоторое время сохранялся в тайне, и лишь невесте было сделано признание: «Эту карти-

*ну я напишу или сейчас, или никогда... Ведь после начнется другая жизнь. Все меня захватит, вероятно, в другой форме. И я хочу, чтобы слава этой картины... была твоим свадебным подарком».*

В более ранних картинах мастера явственно наблюдались две тенденции: стремление к точному воспроизведению деталей и символизация образов. До «Водоёма» они существовали отдельно и, как правило, конфликтовали друг с другом, здесь же неразрывно сплелись и стали единым целым. Запечатленная сцена, хотя и нарисована с натуры, но воспринимается вне времени и вне реальности. Пейзаж становится маленьким миром, полным красоты и поэзии, а образы героинь — символами вечной женственности.

На картине прослеживаются два вектора движения: левая половина изобра-

жения подчинена более активной стоящей женской фигуре; фигура сидящей девушки возвращает стремящуюся за пределы холста энергию обратно. Кроме того, в композиции неоднократно звучит эхо отражения. Так, вписанные в окружность очертания водоема перекликаются с синей юбкой, которая по форме опять же напоминает овал. В свою очередь, торс сидящей на берегу модели приближается к очертаниям треугольника и вторит абрисам стоящей девушки. Даже небо, которого на картине не видно, отражается в водной глади.

Аналогичное эхо можно заметить и в колористическом решении: палитра строится на повторении синих, нежно-сиреневых и зеленых тонов. Утонченно-приглушенная гамма близка к пастельной, сочетание цветов умиротворенно гармоничное.



# Изумрудное ожерелье

Виктор Эльпидифорович  
Борисов-Мусатов

1903–1904 гг. Холст, масло, темпера. 125×214,3 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## МАНЯЩАЯ ГЛУБИНА ЦВЕТА

С 1895 по 1898 год Борисов-Мусатов провел в Париже и неожиданно для себя открыл творчество художника Пьера Пюви де Шаванна. Русскому живописцу показались интересными монументально-декоративные панно французского мастера, их приглушенная цветовая гамма, плоскостность и условность изображения. Борисов-Мусатов даже хотел попасть в мастерскую де Шаванна учеником, но, к сожалению, ему это не удалось. Тогда появилась мысль написать картину «Материнство» с изображением цветущего зеленого сада и женскими фигурами. Однако дальше этюдов дело не пошло. Созданное спустя несколько лет «Изумрудное ожерелье» стало в некотором смысле второй попыткой осуществить задуманное.

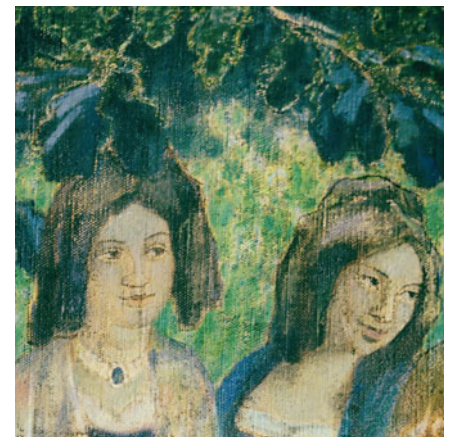
Первые наброски к работе были сделаны в местечке Черемшаны под Саратовом, где Борисов-Мусатов отдыхал вместе с супругой. Дом, в котором они жили, находился в окружении массивных дубов. Резные листья деревьев очень привлекали художника: он каждый день отправлялся в рощу

и наблюдал за игрой солнечных лучей в кронах, что проявлялась при малейшем трепетании ветвей. Эти же ветви затем появились на картине. Они выступают тем самым изумрудным ожерельем, в обрамлении которого находятся женские фигуры. В качестве моделей выступили сестра живописца Елена и его близкий друг Надежда Юрьевна Станюкевич.

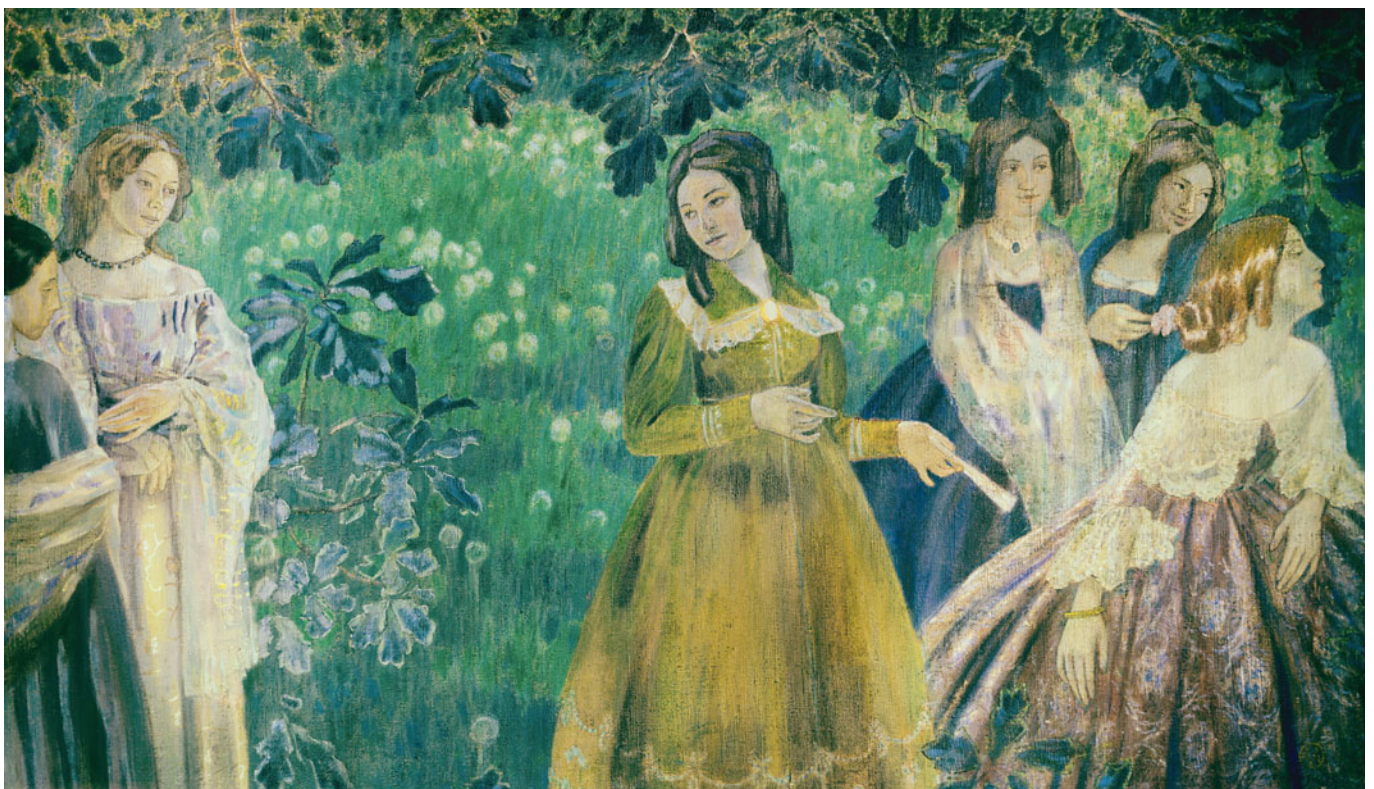
Сам художник называл картину языческой и отождествлял ее героинь с природой, что наполнена энергией весны. На первый взгляд все кажется абсолютно статичным, но это не так. Крайняя женская фигура слева обрезана границами холста — она как бы входит в пространство картины и передает импульс стоящей рядом девушке, на что указывает легкий наклон ее головы. Дальше действие набирает силу: центральная модель принимает посыл и, дополняя его жестами, отправляет группе из трех героинь. Крайняя справа особа становится кульминацией — ее корпус наклонен вперед, а частично срезанная рамкой фигура устремляется к выходу за пределы полотна. Однако тут художник останавливает движение за счет слегка

запрокинутой головы. По той же схеме идет и развитие эмоций — от полного спокойствия крайней левой девушки до восторженности крайней правой.

В отсутствии линии горизонта усеянная цветами лужайка воспринимается как монолитный фон. Он затягивает зрителя своей глубиной и превращает изображение в подобие закрытого царства.



■ Движению каждой героини соответствует движение ветки дерева над ее головой





# Девочка с персиками

1887 г. Холст, масло. 91×85 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Валентин Александрович Серов



## СОТКАННАЯ ИЗ СВЕТА

Начав рисовать с детских лет, Валентин Александрович Серов до конца жизни не выпускал кисть из рук. Современники характеризовали его как человека медлительного и упрямого, способного бросить начатое, если оно не удовлетворяло его в том или ином отношении. Тем не менее живописец оставил после себя богатое творческое наследие, в котором прослеживаются иногда весьма противоречивые художественные приемы: от реализма до импрессионизма и модернизма.

Более всего Серову удавались портреты. Он умел для каждой модели найти что-то особое в композиции или линии рисунка, чтобы подчеркнуть ее индивидуальность. Картина с изображением маленькой Веры написана во времена, когда художник гостил в имении Абрамцево, хо-

зяином которого был ее отец — Савва Иванович Мамонтов. Живописец очень сдружился с 12-летней девочкой, непоседой и баловницей, и предложил ей позировать для картины. Она долго отказывалась, ссылаясь на то, что сидеть на одном месте невыносимо скучно, но в итоге все-таки сдалась.

Этот портрет — русский импрессионизм в чистейшем его проявлении. Здесь соблюдены все каноны данного направления живописи — начиная с широких размашистых мазков, заканчивая светлой палитрой и сюжетом, отражающим длительное состояние человека и природы.

Картина будто соткана из воздуха и света. Проникая сквозь окно, солнечные лучи заполняют собой комнату: они падают бликами на спинку стула, скальтерть, мягко скользят по фигуре девочки, ее лицу и рукам. Сложный колорит стро-

■ Интерьер комнаты эклектичен: на стене висит блюдо, расписанное в технике гжель; за правым плечом девочки виднеется статуэтка мужчины в восточном головном уборе и пестром халате

ится на рефлексах: один фрагмент изображения проникает в другой, обогащает и дополняет его.

Не менее динамично выстроена и композиция, основу которой составляет диагональный край стола. Благодаря ему холст кажется открытым во всех направлениях, а изображение — всего лишь запечатленным мгновением, одним из тысячи. Не столь явная диагональ тянется из окна, расположенного за спиной Веры. Стремительное движение уравнивается фигурой девочки. Она вписана в четкий равнобедренный треугольник, основанием которого служит ее левая рука, лежащая на столе.



# Портрет Иды Рубинштейн

Валентин Александрович Серов

1910 г. Холст, темпера, уголь. 233×147 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## НАРЯДНО-ОБНАЖЕННАЯ

Ида Львовна Рубинштейн — русская танцовщица еврейского происхождения, которая благодаря Сергею Павловичу Дягилеву и его «Русским сезонам» неожиданно оказалась на парижских театральных подмостках. Именно там ее и заметил художник. В тот момент весь город только и говорил о талантливой актрисе, которая солировала в балете «Клеопатра», поставленном по мотивам «Египетских ночей» Александра Сергеевича Пушкина. Серов также не остался к ней равнодушен: его поразила холодная красота этой женщины и, что немаловажно, ее тело, в особенности длинные стройные ноги. Недолго думая он предложил Иде позировать для портрета, и та приняла приглашение.

Фигура танцовщицы изображена в сложном повороте, контуры тела предельно заострены. В соответствии с требованиями модерна окружение практически не прорисовано, поэтому кажется, будто балерина вжата в стену. Картина написана не в студии, как может показаться на первый взгляд, а в заброшенной церкви

Шатель. Художник соорудил для своей модели специальный постамент из чертежных досок, поверх которых накинул желтое покрывало. Танцовщица позировала обнаженной, и это был отважный шаг с ее стороны. Во-первых, потому что в пустынном здании было невероятно холодно, а во-вторых, потому что для женщины, которую все знали и принимали в обществе, подобное поведение считалось шокирующим.

Перерыв в бесчисленных сеансах был сделан лишь единожды, когда Ида отправилась в путешествие по Африке. Узнав, что во время поездки хрупкая женщина пристрелила льва, Серов не поверил собственным ушам: *«У нее самой рот, как у раненой львицы... Не верю, что она стреляла из винчестера. К ней больше подходит лук Дианы!»*

Завершив работу, Валентин Александрович вернулся в Россию, где и представил портрет на московской выставке. Критики оказались неумолимы, то тут то там раздавались возмущенные возгласы: *«Зеленая лягушка! Безобразие!»* Даже Илья Ефимович Репин не удержался от резких слов: *«Это гальванизированный труп!»*

В разгар травли Серова не стало, и мнение публики мгновенно переменялось. В галерею хлынули толпы зрителей, а портрет в одночасье признали прорывом в русской живописи и новым витком ее самобытности.



■ Изначально художник планировал писать портрет маслом, однако, опасаясь пошловатого блеска краски, решил использовать матовую темперу и подчеркнул масляными мазками только перстни





# Дама в голубом

Константин Андреевич  
Сомов

1897–1900 гг. Холст, масло. 103×103 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## НА СТЫКЕ ВЕКОВ

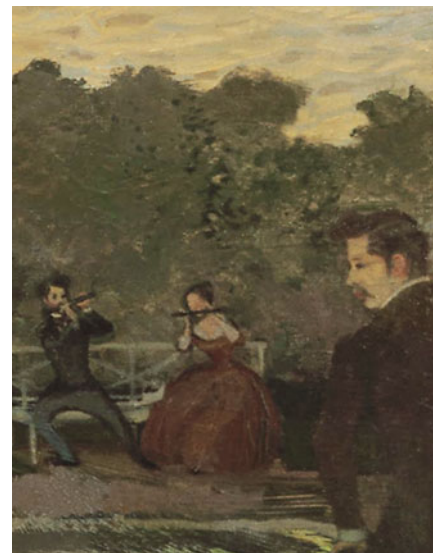
На портрете изображена художница Елизавета Михайловна Мартынова, подруга Сомова и его соученица по Императорской Академии художеств. Ранее она неоднократно позировала живописцу, но на этот большой портрет согласилась далеко не сразу. В задуманной Константином Андреевичем картине ее смущало практически все: старинный костюм, поза, подробно разработанный задний план и осуждение ее слабостей другими. Работа над полотном растянулась на три года, всему виной стала болезнь легких девушки, да и сам художник часто выезжал в заграничные командировки.

Суть идеи заключалась в создании некоего поэтичного образа прекрасной дамы, которая сумела бы объединить черты современного Серебряного века и канувшего в историю века галантного. В поисках характерных черт XVIII столетия живописец тщательно изучал старинные

художественные альбомы, читал мемуары той поры, слушал романсы.

Болезненное состояние Елизаветы на портрете излишне романтизировано и драматизировано. По словам тех, кто знал девушку лично, она была веселой и жизнерадостной. На картине все предстает совершенно иначе: героиня выглядит усталой и надломленной. Ее фигура смотрится одиноко и пронзительно, глаза полны тоски и затаенного страха, а на щеках играет лихорадочный румянец. В безвольно опущенной руке с книгой чувствуется что-то беспомощное. Как правило, Сомов не уделял особого внимания жестам в передаче характера модели, но тут сделал исключение. Портрет нарисован в технике лессировочного письма, это помогло добиться тончайших красочных переходов. На лице и плечах девушки виднеются легкие цветковые рефлексы от платья в виде прозрачных голубых теней.

Композиция строится на сопоставлении планов и их разном колористическом



■ На заднем плане можно наблюдать фигуры музицирующих людей — это еще один элемент, призванный добавить нотки романтики в композицию. Мужская фигура справа, предположительно, сам художник



решении. Выступающий в качестве фона парк нарисован почти условно и напоминает изображения на старинных выцветших гобеленах. Между ним и центральным образом не ощущается тесной взаимосвязи. Темный кустарник словно отгораживает девушку от происходящего на заднем плане и еще больше усиливает ее одиночество.

Портрет экспонировался в 1900 году на второй выставке объединения «Мир искусства» и вызвал восторженные отзывы. В это же время Сомов получил от Мартыновой письмо с просьбой не продавать картину: «Я позировала Вам, для Вас, для чистого искусства, а не для того, чтобы Вы получили за мою грусть в глазах, за мою душу и страдания деньги... Я не хочу этого! Оставьте портрет у себя, сожгите его, если Вам так жаль отдать его мне, подарите его даром в галерею...»

В 1903 году благодаря стараниям Валентина Александровича Серова полотно приобрела Государственная Третьяковская галерея. Гонорар был незначительным по сравнению с тем, что предлагали частные коллекционеры, зато художник в какой-то степени выполнил обещание Елизаветы. Вскоре, находясь за границей, он узнал, что девушка скончалась. Ей было всего 36 лет.



# Черный супрематический квадрат

Казимир Северинович  
Малевич

1915 г. Холст, масло. 79,5×79,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

## ПЕРВООСНОВА ВЕЩЕЙ

Художник начал свой творческий путь с натурализма и к черному квадрату пришел не сразу: идея его создания вызревала под воздействием философских и религиозных течений, мировых и отечественных художественных традиций.

К началу XX века антропоцентрическая картина мира пошатнулась, человек перестал быть мерой всех вещей. Рационализм потеснили идеи о необъятности космоса, множественности миров, относительности пространства и времени. Все это активно переживалось творческой интеллигенцией и требовало поиска новых художественных средств и образов. Малевич предложил свести все формы к нулю, а потом «шагнуть за нуль». Так появился супрематизм (от латинского *supremus* — наивысший), в

основу которого легли беспредметность и главенство цвета.

Художник позиционировал «Черный супрематический квадрат» как своего рода икону. Даже на выставке полотно занимало так называемый красный угол, где в русских домах традиционно вешали образа. По аналогии с тем, что при изображении святых главное значение придается их божественной сущности, а вовсе не эстетическим качествам, картина, по удачному сопоставлению искусствоведа Ирины Константиновны Языковой, становится антииконой — черной дырой в зияющую бездну тьмы. Сам Малевич называл «Черный супрематический квадрат» концом искусства и высшим его воплощением.

Центральная фигура нарисована художником совершенно произвольно —



все края приблизительно равноудалены от рамы. Ее положение в белом пространстве холста искусствоведа называют неземной статикой.

# Спортсмены

Казимир Северинович  
Малевич

1930–1931 гг. Холст, масло. 142×164 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ЦВЕТНЫЕ МИШЕНИ

Малевич никогда не пытался подчинить свои картины какой-то сюжетной идее. Так и в работе «Спортсмены» (еще одно часто встречающееся название — «Атлеты») главенствующими оказываются цветовая композиция, строгость форм и симметрия.

Практически идентичные персонажи стоят в одинаковых позах и различаются лишь цветом одежды. Художник нанес краску широкими вертикальными мазками, сделав изображенные человеческие фигуры абсолютно плоскими — они чем-то напоминают мишени, ждущие выстрела. Единственные элементы, сохранившие объем, — кисти рук.

Человек в этой картине выступает не как личность, а как абстрактная сущность, которая в контексте искусства не зависит ни от индивидуальности зрителя, ни от восприятия самого художника. О чистой идее говорит и бездонная белизна заднего плана.





# Купание красного коня

1912 г. Холст, Масло. 160×186 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Кузьма Сергеевич  
Петров-Водкин

## НА КРАЮ ВСЕЛЕННОЙ

Картина мгновенно сделала художника знаменитым, вызвав массу споров и обсуждений. Петров-Водкин представил готовое полотно на выставке объединения «Мир искусства» в 1912 году, причем до последнего не верил, что это возможно. Работа размещалась в экспозиционном зале довольно необычно — над входной дверью, как знамя новой эпохи в русском изобразительном искусстве. Для одних картина стала манифестом и символом новой России, для других — мишенью для насмешек.

Первые этюды Кузьма Сергеевич начал создавать в имении генерала Петра Грекова, которое находилось на хуторе Мишкина Пристань в Саратовской губернии. Позднее живописец вспоминал: *«В деревне была гнедая лошаденка, старая, разбитая на все ноги, но с хорошей мордой. Я начал писать купание вообще. У меня было три варианта. В процессе работы я предъявлял все больше и больше требования чисто живописного значения, которые уравнивали бы форму и содержание и дали бы картине социальную значимость».*

На предварительных эскизах все пространство картины занимала дряхлая лошадь. Позднее художник решил оставить от прежних этюдов только ее голову, тело же сделать сильным, подтянутым и статным. В результате фигура животного стала настолько мощной, что вышла за рамки картины, а изначально рыжий окрас сменился на красный.

В начале XX столетия были еще сильны традиции реализма, и многих такая странная масть возмутила: *«Как же так? Красный конь?»* Разгадка кроется в следующем: в период написания картины российских художников захлестнула новая волна интереса к иконам — они искали в них вдохновение. Увидев древний образ «Чудо архангела Михаила», где конь был нарисован огненно-красным, Петров-Водкин без колебаний принял решение окрасить своего скакуна в тот же цвет.

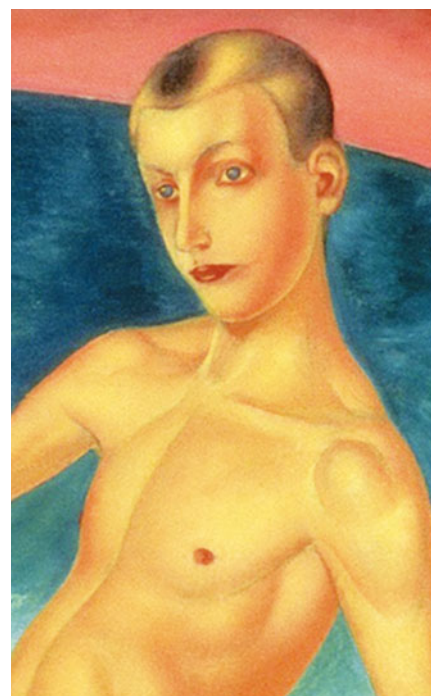
Фигура всадника также претерпела изменения. На натурном рисунке мальчик выглядел более худым и мускулистым, он крепко сидел верхом и всем



своим видом противостоял коню. На итоговой картине подросток получился более мечтательным, а выразительные рельефы тела скрадывает локальный желтый цвет.

Для заднего плана художник использовал прием сферической перспективы: линия горизонта имеет округлые очертания, а водная гладь и отражающееся в ней небо изображены так, будто зритель смотрит на них сверху. В результате возникает ощущение, что это и не озеро вовсе, а бескрайняя Вселенная. Тела двух купальщиков лишены намека на индивидуальность, их действия кажутся ритуально замедленными. Вместе с центральной фигурой всадника они объединяются в хоровод и наполняют картину движением, отождествляемым с мерным течением времени. Этот эффект усиливается расходящимися по воде плавными кругами.

Прохладные сине-зеленые тона для фона также выбраны не случайно — они являются дополнительными к доминирующим красному и желтому цветам. Данная триада используется художником не в одном полотне и тоже отсылает к традиционной для иконописи палитре.



■ Лицо юного всадника изображено достаточно схематично и неестественно, оно кажется абсолютно плоским и статичным, в духе ликов святых на иконах. Зато его обнаженное тело становится гимном пластике и изысканности



# Богоматерь Умиление злых сердец

Кузьма Сергеевич  
Петров-Водкин

1914–1915 гг. Холст, масло. 100,2×110 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

## ИКОНА XX ВЕКА

В творчестве Петрова-Водкина образ Богоматери появлялся не раз: впервые художник нарисовал его на стене церковной апсиды Ортопедического института доктора Вредена в Александровском парке в Санкт-Петербурге, затем в соборах Кронштадта и Сум, которые расписывал в 1913–1915 годах. Но, пожалуй, наиболее знаковым он получился на картине «Богоматерь Умиление злых сердец». Представленный на холсте лик восходит к православной иконографии и довольно известному сюжету «Умягчение злых сердец». Так называется образ, у которого просят о милости и примирении для враждующих в годы смуты, войн и гонений. Икона настраивает человека на бережное отношение к миру и ближним.

Полотно Петрова-Водкина появилось в годы Первой мировой войны и стало своеобразным ответом на трагические события той эпохи. Небольшое по раз-

меру, оно воспринимается как монументальное благодаря компактной композиции, ярким цветам и почти квадратному формату.

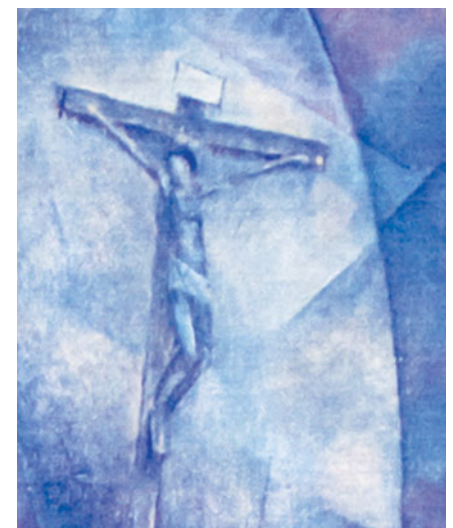
Голова Богоматери покрыта ярко-красным платком, резкие, почти геометрические складки которого оттеняют мягкий абрис лица. Жестом рук Богородица стремится усмирить и успокоить враждующих и благословить тех, кто глядит на нее. Ее задумчивые глаза словно вбирают в себя весь внешний мир, а постановка головы намекает на то, что она склоняется навстречу человеку. В сине-голубом фоне сталкиваются грани полупрозрачных плоскостей и проступает едва заметный нимб. В этот же цвет окрашена и туника — она как бы соткана из небесной материи.

Символика цвета в картине очень выразительна. Художник возвращает краскам их первородную яркость и эмоциональное звучание. Красный цвет становится выражением высших философско-религиозных ценностей, а синий — аналогом бесконечной глубины.

Из-за обращения к вечным ценностям, а также интереса к иконописи и символизму советская власть не особо жаловала Петрова-Водкина. После смерти в 1939 году художника почти забыли. Заново интерес к имени живописца, его дарованию и творческому наследию прозвучал только в середине 1960-х годов.



■ Слева от центрального образа видна фигура Богородицы с младенцем Иисусом, справа — распятие. Вписанные в сферу нимба, эти символы получают особое прочтение, которое связано с цикличностью происходящих в мире событий: все так же Божия Матерь жертвует своего сына во искупление человеческих грехов — и все так же люди распинают его





Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

ХУДОЖНИК В 100 КАРТИНАХ

**РУССКОЕ ИСКУССТВО.**

**100 ШЕДЕВРОВ**

Авторы-составители *М. Левантович, О. Леоник*

Директор редакции *Е. Капъёв*  
Ответственный редактор *Ю. Орлова*  
Художественный редактор *Е. Гузнякова*

ООО «Издательство «Эксмо»  
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21.  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)

Өндіруші: «ЭКМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.  
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21  
Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)  
Таяар белгісі: «Эксмо»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский кеш., 3-а, литер Б, офис 1.  
Тел.: 8(727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz)  
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.  
Сертификация туралы ақпарат сайтта: [www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)

Оптовая торговля книгами «Эксмо»:  
ООО «ТД «Эксмо», 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,  
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел. 411-50-74.  
E-mail: [reception@eksmo-sale.ru](mailto:reception@eksmo-sale.ru)

По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ТД «Эксмо»  
E-mail: [international@eksmo-sale.ru](mailto:international@eksmo-sale.ru)  
International Sales: International wholesale customers should contact Foreign Sales Department of Trading House «Eksmo» for their orders.  
[international@eksmo-sale.ru](mailto:international@eksmo-sale.ru)

По вопросам заказа книг корпоративным клиентам, в том числе в специальном оформлении, обращаться по тел. +7(495) 411-68-59, доб. 2261, 1257.  
E-mail: [ivanova.ey@eksmo.ru](mailto:ivanova.ey@eksmo.ru)

Оптовая торговля бумажно-беловыми и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»: Компания «Канц-Эксмо»: 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2, Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).  
e-mail: [kanc@eksmo-sale.ru](mailto:kanc@eksmo-sale.ru), сайт: [www.kanc-eksmo.ru](http://www.kanc-eksmo.ru)

**В Санкт-Петербурге:** в магазине «Парк Культуры и Чтения БУКВОЕД», Невский пр-т, д.46.  
Тел.: +7(812)601-0-601, [www.bookvoed.ru](http://www.bookvoed.ru)

Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:

**В Санкт-Петербурге:** ООО СЗКО, пр-т Обуховской Обороны, д. 84Е. Тел. (812) 365-46-03/04.  
**В Нижнем Новгороде:** Филиал ООО ТД «Эксмо» в г. Н. Новгороде, 603094, г. Нижний Новгород, ул. Карпинского, д. 29, бизнес-парк «Грин Плаза». Тел. (831) 216-15-91 (92, 93, 94).

**В Ростове-на-Дону:** Филиал ООО «Издательство «Эксмо», пр. Станки, 243А. Тел. (863) 305-09-13/14.

**В Самаре:** ООО «РДЦ-Самара», пр-т Кирова, д. 75/1, литера «Е». Тел. (846) 269-66-70.

**В Екатеринбурге:** Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Екатеринбург, ул. Прибалтийская, д. 24а.  
Тел. +7 (343) 272-72-01/02/03/04/05/06/07/08.

**В Новосибирске:** ООО «РДЦ-Новосибирск», Комбинатский пер., д. 3. Тел. +7 (383) 289-91-42.  
E-mail: [eksmo-nsk@yandex.ru](mailto:eksmo-nsk@yandex.ru)

**В Киеве:** ООО «Форс Украина», 04073, Московский пр-т, д.9. Тел.: +38 (044) 290-99-44.  
E-mail: [sales@forsukraine.com](mailto:sales@forsukraine.com)

**В Казахстане:** ТОО «РДЦ-Алматы», ул. Домбровского, д. 3а. Тел./факс (727) 251-59-90/91. [rdc-almaty@mail.ru](mailto:rdc-almaty@mail.ru)

Интернет-магазин ООО «Издательство «Эксмо»  
[www.fiction.eksmo.ru](http://www.fiction.eksmo.ru)  
Розничная продажа книг с доставкой по всему миру.  
Тел.: +7 (495) 745-89-14. E-mail: [imarket@eksmo-sale.ru](mailto:imarket@eksmo-sale.ru)

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 03.08.2015.  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,2.  
Тираж экз. Заказ

ISBN 978-5-699-82722-0



9 785699 827220 >



В электронном виде книги издательства Эксмо вы можете купить на [www.litres.ru](http://www.litres.ru)

**ЛитРес:**  
один клик до книги







**ГИД-ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ВЫДАЮЩИМСЯ РАБОТАМ ХУДОЖНИКОВ:** читатель познакомится с самыми известными полотнами русских художников, узнает, как развивалась отечественная художественная школа.

**ОТВЕТЫ НА ВАЖНЫЕ ВОПРОСЫ:** Когда появилось Товарищество передвижных художественных выставок? Что привело к зарождению авангардного искусства? На что стоит обратить особое внимание на полотнах известных художников? И, наконец, почему картина считается шедевром?

**РАБОТЫ ВЫДАЮЩИХСЯ МАСТЕРОВ:** Сурикова, Брюллова, Айвазовского, Врубеля, Серова и других прославленных художников.

**100 КЛЮЧЕВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ,** навсегда вошедших в историю как бессмертные шедевры: «Княжна Тараканова», «Девятый вал», «Свадьба майора», «Утро в сосновом лесу», «Купание красного коня» и другие знаковые полотна.

**УВЕЛИЧЕННЫЕ ФРАГМЕНТЫ КАРТИН** обратят внимание читателя на незаметные с первого взгляда детали полотен, объяснят скрытую символику и нюансы сюжета.



ISBN 978-5-699-82722-0



9 785699 827220 >