

**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 96

***Товарищество  
передвижных  
художественных  
выставок***

Москва  
Директ-Медиа  
2011

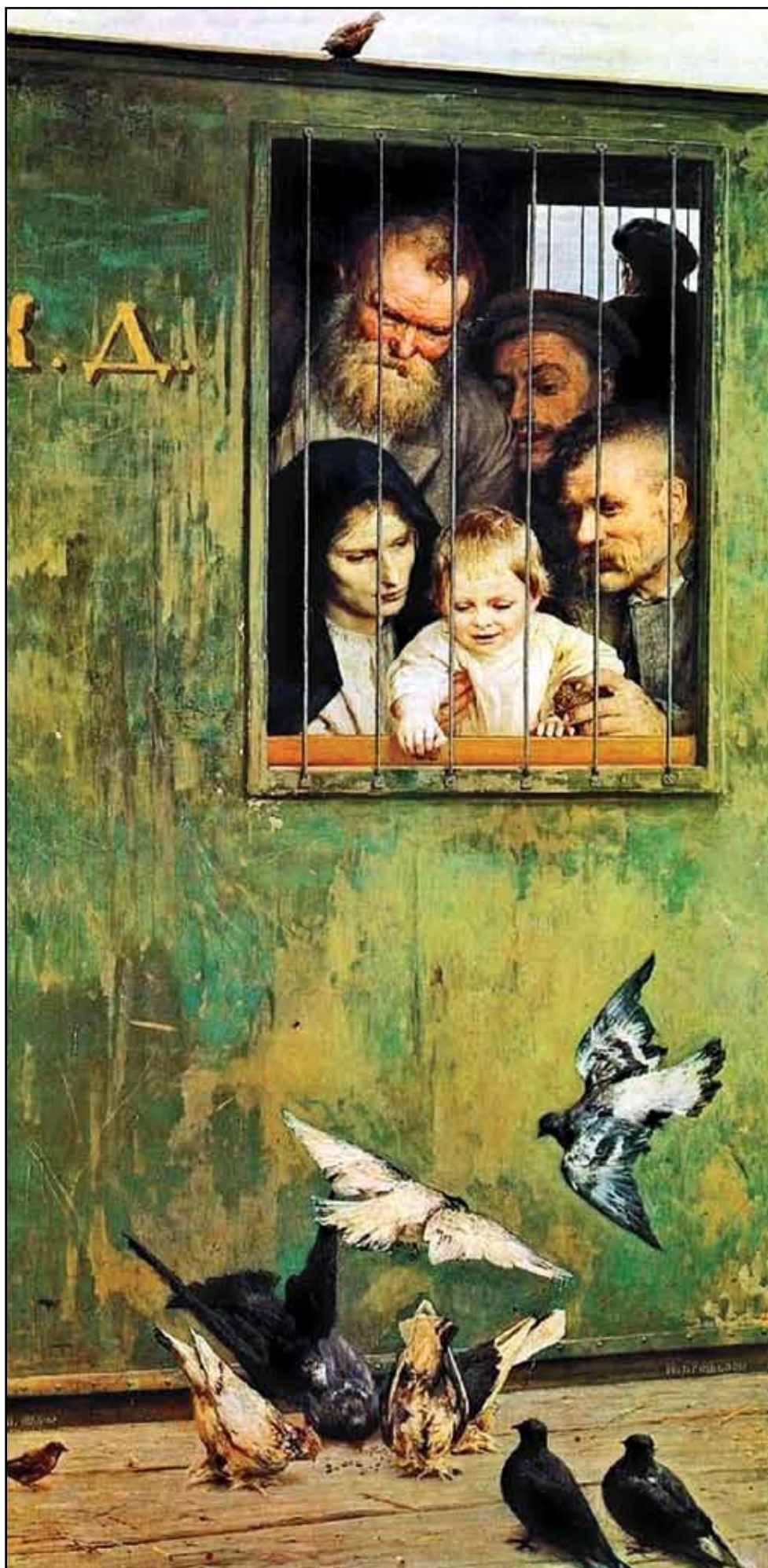
Товарищество передвижных  
художественных выставок

## Вступление

**В** первой половине 1860-х в России, как сказал герой толстовского романа, «все... перевернулось». Чего только не произошло в это время: отмена крепостного права, начало капитализма, возникновение народничества, введение местных органов самоуправления — земств, избираться в которые получили возможность представители разных слоев населения, в том числе и крестьяне. Те, чей голос вчера был еле слышен, отныне играли в обществе все большую роль; о новых людях и переменах говорили литература, театр, изобразительное искусство. В русской живописи набирало силу течение, которое развивалось в европейской за три столетия до того, — реализм.

Веяния нового искусства долетели и до Императорской Академии художеств. Самый влиятельный художественный критик того времени, Владимир Стасов, оценив представленные на академической выставке жанровые картины учащихся, призвал предоставить молодым студентам Академии свободу в выборе тем и их воплощения. Но в 1863, к столетнему юбилею этого учебного заведения, было решено всем выпускникам, участвовавшим в конкурсе на соискание большой золотой медали и права на пенсионерскую поездку в Италию, дать одну-единственную тему — из скандинавского эпоса. Тогда четырнадцать молодых художников во главе с Иваном Крамским в знак протеста покинули стены Академии. Событие получило название «бунт четырнадцати».

Чтобы продолжать заниматься творчеством и иметь возможность зарабатывать им на жизнь, бунтари решили объединиться в «Артель художников», созданную по принципу коммуны, описанной у Николая Чернышевского в романе «Что делать?». Артельщики снимали помещение под жилье и мастерские, брали общие подряды на выполнение живописных работ. Но главное — они имели одинаковые



Н. А. Ярошенко. Встуду жизнь. 1888



*К. Е. Маковский. Дети, бегущие от грозы. 1872*



*В. Е. Маковский. Крах банка. 1881*

либеральные взгляды и на жизнь, и на творчество. Стасов писал годы спустя о значении Артели: «Она впервые выразила и водворила свободное национальное художество. Она перевернула вверх дном все прежние порядки и отношения... Это была заря нового русского искусства...»

Однако в художественной жизни все так изменилось, что требовалось уже другое объединение, гораздо большее. Идея эта носилась в воздухе и в России, и в Европе. Вернувшийся из-за границы после пенсионерской поездки Григорий Мясоедов и предложил такое объединение создать. В конце 1870 было организовано Товарищество передвижных художественных выставок, или Товарищество передвижников. У истоков его кроме Мясоедова стояли Василий Перов, Алексей Саврасов, Николай Ге, Иван Крамской, который привел туда членов своей Артели. Постепенно в деятельности Товарищества стали участвовать все лучшие живописцы того времени, причем это были выходцы из различных слоев общества: из крестьян (Максимов, Рябушкин, Архипов), купцов (Неврев, Шишкин, Прянишников, Нестеров), дворян (Ге, Мясоедов, Перов), художников (Маковский), музыкантов (Серов), военных (Репин), ремесленников (Куинджи), священников (братья Васнецовы).

У всех этих мастеров кисти впервые появилась возможность показать свои работы широкой публике (выставки переезжали из города в город) и услышать мнение о своем творчестве от самых разных людей. «Обыватели» же, большинство из которых раньше довольствовались лишь черно-белыми репродукциями с картин известных художников, теперь могли увидеть лучшие произведения в подлинниках. Впервые русская живопись заговорила языком, понятным многим, пусть в основном образованным любителям искусства. «Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званых от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах, – писал Михаил Салтыков-Щедрин в журнале «Отечественные записки» о Первой передвижной выставке, открывшейся в ноябре 1871 и имевшей большой успех. – Сердца обывателей смягчатся – это первый и самый главный результат; но в то же время и художники получают возможность проверить свои академические идеалы...» Выставки пользовались заслуженным интересом, а лучшие из представленных на них работ покупал в свою галерею меценат Павел Третьяков.

Расцвет передвижничества выпал примерно на три последних десятилетия XIX века, изменивших русское изобразительное искусство.



*И. В. Неврев. Воспитанница. Фрагмент. 1867*

*И. В. Неврев. Смотриньг. Фрагмент. 1888*



## Бытовая живопись

Само появление Товарищества было тесно связано с развитием бытовой живописи, то есть такой, в которой использовались сюжеты, взятые из жизни. Настоящим родоначальником этого жанра в России стал Алексей Венецианов еще за полвека до описываемых событий, развивали его и художники венециановской школы. Сделал жанровую картину первой среди остальных Павел Федотов. В 1860-е бытовая живописью занималась уже целая плеяда лучших мастеров, достаточно вспомнить Перова и его полотна тех лет: «Крестный ход на Пасхе», «Чаепитие в Мытищах», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Тройка». Но что всего заметнее в этих произведениях? Не столько стремление правдиво отобразить действительность, сколько обличительный пафос.

Жажду указывать на пороки общества унаследуют передвижники, занимавшиеся жанровой живописью, и останется она у них надолго. Например, у Владимира Маковского, написавшего картину «На бульваре»

(1886–1887, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Ее сюжет прост: упавший на заработки в город бывший крестьянин, подвыпив, развалился на лавке и играет на гармошке, а рядом с ним сидит приехавшая к нему из деревни жена, страдающая от того, что кормильца она, скорее всего, потеряла. Начавшийся распад русской деревни показал в своей картине художник.

Причина обличительного настроения передвижников ясна. Развитие реализма в живописи пришлось в России на эпоху серьезных общественных изменений, когда у художников впервые появилась возможность рассказать народу о своей гражданской позиции. Художник почувствовал себя кем-то вроде древнего пророка, только жег «сердца людей» не «глаголом», а кистью и краской. И теперь живопись оказывала на публику едва ли не большее воздействие, чем литература, рука об руку с которой изобразительное искусство шло все лучшие передвижнические годы. Как писал Крамской издателю и критику

*В. Е. Маковский. На бульваре. 1886–1887*





*В. Г. Перов. Рыболов. 1871*





*В. Г. Перов. Охотники на привале. 1871*

Алексею Суворину, «все наши большие писатели тенденциозны и все художники тоже». Тенденциозность, субъективность, горячность – особенности русского искусства, сильнее всего проявляющиеся тогда, когда имеются повод – социальные перемены – и готовность людей воспринимать эти пыл и жар.

Но чем глубже художники осмысливали реальность, тем более сложной она представляла на их полотнах. Желания бичевать пороки общества, вызывать у публики слезу или негодование, навязывать свою, авторскую точку зрения у передвижников становилось все меньше. Точнее, оно перестало столь явственно выражаться.

Таковы картины Перова нового, уже передвижнического периода: «Охотники на привале» и «Рыболов» (обе – 1871, Государственная Третьяковская галерея, Москва). На одной из них помещик с горящими глазами рассказывает о своих охотничьих победах, некто вроде домашнего учителя внимательно слушает его байки, а крестьянин-ямщик почесывает голову и ухмыляется тому, как складно врет старый барин. В этой работе излагается некая история, а передвижники вслед за живописцами 1860-х часто прибегали к повествованию с завязкой, кульминацией, развязкой. На второй картине мы видим пожилого рыбака, который устремился вперед, к поплавку, словно

от того, дернется поплавок или нет, зависит его жизнь.

Казалось бы, и «Охотник», и «Рыболов» – рассказанные в красках анекдоты, но лучший критик того времени Владимир Стасов настаивал, что оба произведения, как и прочие из той же серии Перова, не просто жанровые сценки. «Какая коллекция людей, мертвых и бездушных ко всему в течение десятков лет жизни и зрячих только на какие-то пустяки и глупости!.. – писал он об этих персонажах. – На первый взгляд тут все только юмор, добродушный, милый, наивный, незлобивый... простые картины русских нравов, да, но только от этого “наивного” юмора и от этих “простых” картин мурашки по телу бегают». То есть теперь, в передвижнический период, Перов стремился упаковать горькую пилюлю в оболочку анекдота. И что чувствовал зритель, глядя на того же «Рыболова»? Уже не негодование, как перед перовскими картинами прошлых лет, например перед «Тройкой», а смутное беспокойство: что-то не так в этой незатейливой сценке – и глубже задумывался.

Еще дальше пошел Григорий Мясоедов в своей работе «Земство обедает» (1872, Государственная Третьяковская галерея, Москва), написанной на сюжет, актуальный в пореформенные годы. Художники-передвижники любили изображать крестьянскую жизнь, причем не идиллическую, как это было,



*Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872*

*Г. Г. Мясоедов. Косцы. 1887*





*А. И. Корзухин. Перед исповедью. 1877*

*И. М. Прянишников. Крестный ход. 1893*





*И. М. Прянишников. Порожняки. 1872*

*К. А. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге. 1874*





*И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883*

например, у Венецианова и живописцев его школы, а близкую к реальности. Мясоедов изобразил явившихся на земский съезд мужиков-гласных, которые сидят кто на земле, кто на ступеньках крыльца и едят свою нехитрую пищу. Сразу можно представить, откуда они пришли, как чувствовали себя среди господ: крестьяне выглядят забитыми и растерянными. На их лицах выражение заботы и горечи, спины согбенны, натруженные руки устали. Земцы из более высоких сословий не показаны вовсе, и это неспроста: зрителю достаточно лакея в окне, который перемывает посуду после их обеда. Однако нарочитого сталкивания двух образов жизни в работе Мясоедова нет: он лишь показывает типичную сцену из тогдашней российской реальности, и в центре его внимания как раз мужики, которых художник рисует с любовью. А выводы о том, кому на Руси жить хорошо, автор предоставляет делать зрителю. И зритель, глядя на эту картину, испытывает уже чувство более глубокое и сложное, нежели перед произведениями, обличающими действительность.

То же непростое ощущение вызывает и полотно «Порожняки» (1872, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Иллариона Прянишникова, чем-то напоминающее живопись Перова 1860-х: кажущееся бескрайним заснеженное поле, затягивающееся тучами небо, сжавшийся от холода бедно одетый парень

в снях. Но автор лишь показывает одну из обычных сцен русской жизни, точнее саму жизнь. Такова же картина Константина Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, Государственная Третьяковская галерея, Москва). «Шестидесятник» сделал бы из этого сюжета отповедь царизму, а Савицкий заставляет зрителя испытать сразу и восхищение трудом мужиков, и сострадание по поводу их усталости, и трепет от узнавания типично русской сцены: тяжелая работа покорных судьбе людей.

Однако лучше всех показать русскую жизнь во всей ее сложности удалось, наверное, Илье Репину, хотя его лишь условно можно назвать жанристом — настолько он выходил за всякие рамки. Для работы «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Репин взял сюжет, уже возникавший в живописи и «шестидесятников», и передвижников, но создал нечто новое. Зритель, оказывающийся как бы втянутым в действие картины, видит многолюдную процессию, идущую по пыльной проселочной дороге под палящим солнцем. Мужики, несущие тяжелый фонарь для иконы; две мешанки, поддерживающие киот; дьякон, изнывающий от жары и утирающий лоб платком; барыня с чудотворной иконой; десятский, загораживающий палкой путь к основному шествию мальчику-горбуну; странницы, жандармы,



*И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии.  
Фрагмент*

помещики, чиновники, купцы, урядники, певчие... Едва ли не все сословия и типы, существовавшие на Руси, представлены здесь, и каждый персонаж наделен своим характером: важно выступает полная, сытая барыня с иконой в руках, старательно и трогательно поют мальчишки, жандарм на своей лошади восседает гордо, подбоченившись, а впереди него семянт оборванные странники. В группе несущих фонарь выделяется курносый парень: другие мужики идут степенно, задумчиво, а этот, с наивно-восторженной физиономией, бодро размахивает рукой.

Противоположность ему – горбун-хромоножка. Он тоже шагает порывисто, взмахивая рукой, но какое умное лицо у него, как осмысленно он всматривается вдаль! Репин долго работал над изображением убогого, стараясь отыскать в нем внутреннюю красоту, чтобы сделать этого мальчика одним из смысловых центров картины.



*И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии.  
Фрагмент*

Все прочие персонажи на ней сопоставляются именно с городским, и кто-то вызывает у нас симпатию, кто-то – не слишком благостные чувства, а кого-то мы просто принимаем таким, каков он есть. Интересно, что Третьяков предлагал «на место бабы с футляром поместить прекрасную молодую девушку», на что автор ответил, что «выше всего правда жизни». Реакционно настроенные журналисты негодовали: зачем Репин изобразил замахивающегося на кого-то в толпе и не обращающего внимания на святость происходящего урядника. А для художника в уряднике заключался характер власти, то есть опять же правда.

В изображенной живописцем полифонии русской жизни звучит струна, которая объединяет все, – лирическая. (Может, «виной» тому светлый мальчик-горбун.) И этот лирический настрой постепенно становился все сильнее в бытовой живописи передвижников,



*В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875*

*В. М. Максимов. Семейный раздел. 1876*







В. М. Васнецов. Преферанс. 1879





*А. С. Степанов. Журавли летят. 1891*

достаточно взглянуть на картины Григория Мясоедова «Косцы» (1887, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), или Алексея Степанова «Журавли

летят» (1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва), или Абрама Архипова «Лед прошел» (1895, Рязанский государственный областной

*А. Е. Архипов. Лед прошел. 1895*





*А. Е. Архипов. Прачки. Конец 1890-х*

художественный музей им. И. П. Пожалостина), показывающие жизнь русского крестьянина, русскую деревню, простую, бедную, пронзительно поэтичную. Жанровая живопись все больше становилась живописью настроения. Такова даже «горькая» картина «Прачки» (конец 1890-х, Государственная Третьяковская галерея,

Москва), созданная все тем же Абрамом Архиповым.

На переднем плане – две изможденные старухи, одна из которых стоит над корытом, а другая сидит, согнувшись и подперев худой рукой щеку, равнодушная к своей тяжелой жизни. Интересно, что в первом варианте работы сидящей героини нет: Архипов

увидел ее в одной из московских прачечных и решил переписать полотно. Так согбенная старуха стала главным действующим лицом. Картина пробуждала в зрителе жалость, сострадание и – более всего – какое-то трудноопределимое чувство, которое можно назвать глубокой тоской. Тоской по чему? По той идеальной жизни, которой нет вокруг? По торжеству добра и любви в мире? Может быть. И если в обществе нарастали революционные настроения, то сыграло в этом свою роль и такое искусство – задевавшее не «разум возмущенный», но душу. Собственно, русская революция выростала не столько из жажды социальной справедливости, сколько из тоски нашего человека по раю на земле. И живопись передвижников теперь выражала эту тоску.

## Историческая живопись

**И**сторическая живопись занимала в Академии художеств самое высокое место среди прочих жанров, поэтому разрушить сложившиеся за десятилетия каноны было очень трудно. В Академии под исторической картиной понимались произведения и на мифологические сюжеты, и на религиозные, но у передвижников на первый план выходит реальное событие.

Первым, кто впустил в эту живопись настроение нового времени, был Николай Ге. Полотно «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871, Государственная Третьяковская галерея, Москва) создавалось к двухсотлетию со дня рождения первого российского императора, но художник не стал изображать некую торжественную сцену из его жизни. Искренне увлеченный этой исторической фигурой, мастер выбрал один из самых тяжелых моментов для царя: когда тот допрашивает лично, один на один, выманенного из-за границы и уже отрекшегося от престола сына. Заметим, что у Ге не только самодержцу противостоит отступник, но и сын – отцу. Петр гневно молчит, Алексей стоит перед ним с поникшей головой, и чувствуется, какая борьба происходит в обоих. На чьей стороне здесь правда? Ни на чьей, потому что перед зрителем разворачивается человеческая трагедия, и ее участникам можно только сопереживать.

Эта картина Ге стала началом новой эпохи в русской исторической живописи. Отныне художники стремились приблизить событие к зрителю, дать ему почувствовать историю, ощутить себя включенным в нее. Историческая живопись сближалась с бытовой, некоторые живописцы работали в обоих жанрах. Например, Репин, который написал картину на сходный с тем, что был у Ге, сюжет, только из русской средневековой истории:



*Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871*





*И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879*

«Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Здесь тоже бушуют шекспировские страсти, но уже выраженные не с той сдержанностью, какую мы видим у Ге, а со всей неистовостью: царь, в припадке ярости ударивший Ивана тяжелым посохом в висок и в следующее мгновение осознавший, что он содеял, с обезумевшим взглядом прижимает к себе свое умирающее дитя. А сын судорожно хватается за плечо только что нанесшего ему смертельный удар отца. Толчком к созданию полотна послужили события, современником которых был автор. Речь идет об убийстве в 1881 царя Александра II, того самого, который отменил крепостное право, и последующей казни убийц-народовольцев. Репин вспоминал: «Какая-то кровавая полоса прошла через этот год, чувства были перегружены ужасами современности, но к ней было страшно подходить – не сдобровать!.. Естественно было искать выхода наболевшему в истории». То есть художник в своей работе, написанной на сюжет из далеких вре-

мен, решал мучившие его вопросы сегодняшнего дня и предоставлял такую же возможность зрителю.

Живописцем, который не только умел чувствовать давнее прошлое как нечто живое и современное, но и посвятил почти все свое творчество исторической картине, стал Василий Суриков. Поэт Максимилиан Волошин писал о его «Меншикове в Березове» (1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва): «О первой идее этого замысла... Суриков рассказывал мне так: “В восемьдесят первом году, летом, поехал я жить в деревню под Москвой... Жили в избушке нищенской. Жена с детьми. В избушке темно и тесно. И выйти нельзя – все лето дождь.

Здесь вот мне все и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? Поехал я раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидел... Я и о покупках забыл, сейчас кинулся назад...”»

А далее Волошин замечает, что в работе «выразился художественный, чисто живописный, нелитературный

*И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885*





*В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883*

подход Сурикова к историческим темам». На картине бывший соратник Петра I, сосланный после смерти императора и своего недолгого фактического правления страной в Сибирь, в Березов, сидит вместе с детьми возле стола в тесной холодной избе. Вчерашний «полудержавный властелин», он и теперь еще не сломлен: его лицо и лежащий на колене кулак выражают гнев. Во время передвижной выставки, где был показан «Меншиков», справедливо заметили, что если суриковский герой встанет, то пробьет головой потолок: художник хотел подчеркнуть, как тесно Александру Даниловичу в его ссылке.

Дети Меншикова, изображенные на полотне, относятся к происходящему по-разному: младшая дочь читает Библию, сын в задумчивости отколупывает воск с подсвечника, а старшая, Мария, несчастная невеста юного Петра II, сидит, прижавшись к отцу и кутаясь в шубу. Каждый из членов семьи погружен в свои думы, и в каждом теплится надежда, но по трагическому выражению глаз

старшей дочери Меншикова, всей ее сжавшейся фигуре становится ясно, что на самом деле произошло с этими людьми. Художник Михаил Нестеров вспоминал, какое впечатление произвела картина на публику: «Мы с великим увлечением говорили о ней, восхищались ее дивным тоном, самоцветными, звучными, как драгоценный металл, красками. “Меншиков” из всех суриковских драм наиболее “шекспировская” по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность — все, все нас восхищало».

Наиболее же полно Суриков как исторический живописец раскрылся в своих больших, многофигурных полотнах. Одно из таких произведений — «Боярыня Морозова» (1884–1887, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Сам художник говорил: «Я не понимаю действий отдельных исторических лиц без народа, без толпы, мне нужно вытащить их на улицу». И вот





*В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1884–1887*

сам сюжет давал ему возможность показать историческое лицо среди народа: Феодосию Морозову, известную раскольницу, сподвижницу протопопа Аввакума, увозят в ссылку. Суриков долго искал персонажей для

картины, многих находил прямо на улице. Наконец он изобразил народ, только лицо самой Морозовой никак ему не удалось, все «в толпе терялось». Однажды художник увидел на старообрядческом кладбище

*С. В. Иванов. Приезд иностранцев. XVII век. 1901*





*А. П. Рябушкин. Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии. 1890–1891*

начетчицу, женщину средних лет, поразившую его своим обликом, нарисовал: «И как вставил ее в картину, она всех победила».

Боярыня с ее бледным лицом и горящими глазами, с воздетой в двуперстном знамении рукой (как писал Аввакум, «персты рук твоих тонкостны и действенны. Очи твои молниеносны») – смысловой центр произведения. Но чего достигает Суриков тем, что показывает эту женщину в окружении народа? О русской толпе Волошин заметил, что она «сложнее, невыявленное» европейской. «Это толпа немых, не имеющих ни слова для своей мысли, ни жеста для своего чувства... Каждый остается мучительно замкнутым в лабиринте своей души». И вот люди, это обычно «безмолвствующее большинство», на полотне Сурикова заговорили – глазами, жестами, позами. Зрителю ясно, кто как относится к Морозовой: вот женщина в желтом платке слегка склонилась, старушка-нищенка тянется рукой к саням, странник стоит задумчиво, но глаза его горят тем же огнем, что и у опальной боярыни. В правой части картины – в основном сочувствующие, а слева – насмехающиеся или равнодушные. Автор показал, как русский человек реагирует на ключевые события в своей жизни, показал это самому русскому человеку, который часто себя не знает, не понимает, на что он способен. «Никакие славянофильские рассуждения, – писал художник и критик Александр Бенуа, – не способны были открыть такие прочные, кровные, жизненные связи между вчерашним и нынешним днем России, какие открылись в суриковских картинах. Его герои, несомненно, тогдашние люди, но они в то же время, несомненно, родные наши отцы...»

Бенуа (и не он один) отмечал, что произведения Сурикова еще и необычайно красивы по колориту. И действительно, они завораживают тончайшими переливами красок, например, снег у Сури-

кова играет всеми возможными оттенками цвета.

Надо сказать, что расцвет передвижнической живописи в России припал на время импрессионизма в Европе, и русские художники тоже стремились решать сложные цветовые и пленэрные задачи. Но наступала новая эпоха в изобразительном искусстве, которую назовут модерном, с ее уже обостренной любовью к цвету, линии, игре, и все больше увлекали мастеров кисти чисто живописные задачи, а в исторических картинах чаще появлялись условность и игра. Например, у Андрея Рябушкина в «Ожидании новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1890–1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва) изображены сидящие на лавке мужики, старуха и дети, и этих людей хочется рассматривать исключительно из-за плавности их поз, сочных и глубоких цветов одежда и интерьера, интересной композиции. Ни характеров, ни действия здесь нет – только живопись, краски и линии. А картина Сергея Иванова «Приезд иностранцев. XVII век» (1901, Государственная Третьяковская галерея, Москва) представляет исторические события через подробности быта, недаром и его живопись, и Рябушкина получила название историко-бытовой. Оба художника показывали повседневную жизнь давно ушедших людей и тем самым давали зрителям почувствовать историю как что-то очень близкое.

*А. П. Рябушкин. В гости. 1896*





*И. Н. Крамской. Христос в пустыне. Фрагмент. 1872*

*Н. Н. Ге. Христос с учениками входит в Гефсиманский сад. 1889*





Н. Н. Ге. «Что есть истина?» Христос и Пилат. Фрагмент. 1890

### Картина на религиозный сюжет

Этот жанр имел в русской живописи давние академические традиции и, соответственно, свои сложившиеся каноны. Еще до передвижников попытки выйти за рамки академического канона сделал Александр Иванов в своих библейских эскизах 1840–1850-х. По

тому же пути – дать зрителю возможность ощутить себя свидетелями событий из Священной истории – пошел и Николай Ге, достаточно вспомнить его полотно 1860-х «Тайная вечеря». Спустя три десятилетия Ге познакомился со Львом Толстым и под влиянием его учения создал свой «Страстной цикл».

Одна из картин этого цикла – «Что есть истина?»



*М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. Фрагмент. 1889–1890*

Христос и Пилат» (1890, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Спаситель стоит перед римским наместником в Иудее, который хотя и задает Ему тот самый вопрос об истине, но ответа на него, как это и описано в Евангелии от Иоанна, не ждет. Пилат говорит сам с собой, и Христос молчит, смотря на своего «собеседника» с жалостью. Фигура Спасителя в тени, Он измучен, Его волосы всклокочены, к тому же Он совершенно не похож на тех, кому привык верить облеченный властью, сытый и слишком земной Пилат. И зритель вдруг с дрожью внутри чувствует, что сейчас наместник равнодушно уйдет... и уйдет от истины навсегда. Так Ге заставляет нас задуматься над одним из ключевых моментов христианской истории и любой человеческой жизни: над тем, что есть истина. Надо заметить, что тогдашние любители искусства были привычны к совсем другим изображениям Христа – академически красивым. Кто-то сразу принял трактовку образа Спасителя, данную Ге, – например, Николай Лесков писал: «Это первый Христос, которого я понимаю». А вот император Александр III увиденным, наоборот, возмутился. Третьяков отказывался приобретать кар-

тину для своей галереи, но тут вмешался Толстой и написал ему письмо о том, что теряет Павел Михайлович, упуская эту «очевидную жемчужину», и тем самым решил судьбу произведения: картина заняла свое место в коллекции.

Было в станковой живописи передвижников на религиозные сюжеты и другое течение, которое представлял Михаил Нестеров. Его картины проникнуты тихим, созерцательным состоянием, и если у Ге будто слышатся звуки органа, то у Нестерова – молитвенное пение в маленькой сельской церкви. В его «Видении отроку Варфоломею» (1889–1890, Государственная Третьяковская галерея, Москва) будущему Сергию Радонежскому является инок, указывающий ему духовный путь. Нестеров изобразил тоненького мальчика в белой рубашке, который стоит перед старцем, как свечка, горящая перед иконой. Облику отрока вторит белая березка, и весь пейзаж в картине – осенние холмы и перелески, речка, дорога, церковь вдали – погружает нас в то состояние, в котором находится Варфоломей. Это состояние молитвы. Заметим, что речь идет не о церковной живописи, но полотно Нестерова рождает в нас религиозные чувства.



*И. И. Крамской. Полесовицик. 1874*



Н. А. Ярошенко. Кочегар. 1878

## Портрет

С развитием реалистического направления в живописи художники все сильнее интересовались самыми разными персонажами. Стало появляться больше портретов людей «из народа». До передвижников крестьян изображали либо идеальными, как у Венецианова и его учеников, либо угнетенными, страдающими, что подчеркивал Перов в 1860-е. И все это еще не было настоящим реализмом. Теперь же, во времена передвижничества, «простые люди» становились интересны сами по себе, и художники хотели понять, что у них на душе и на уме.

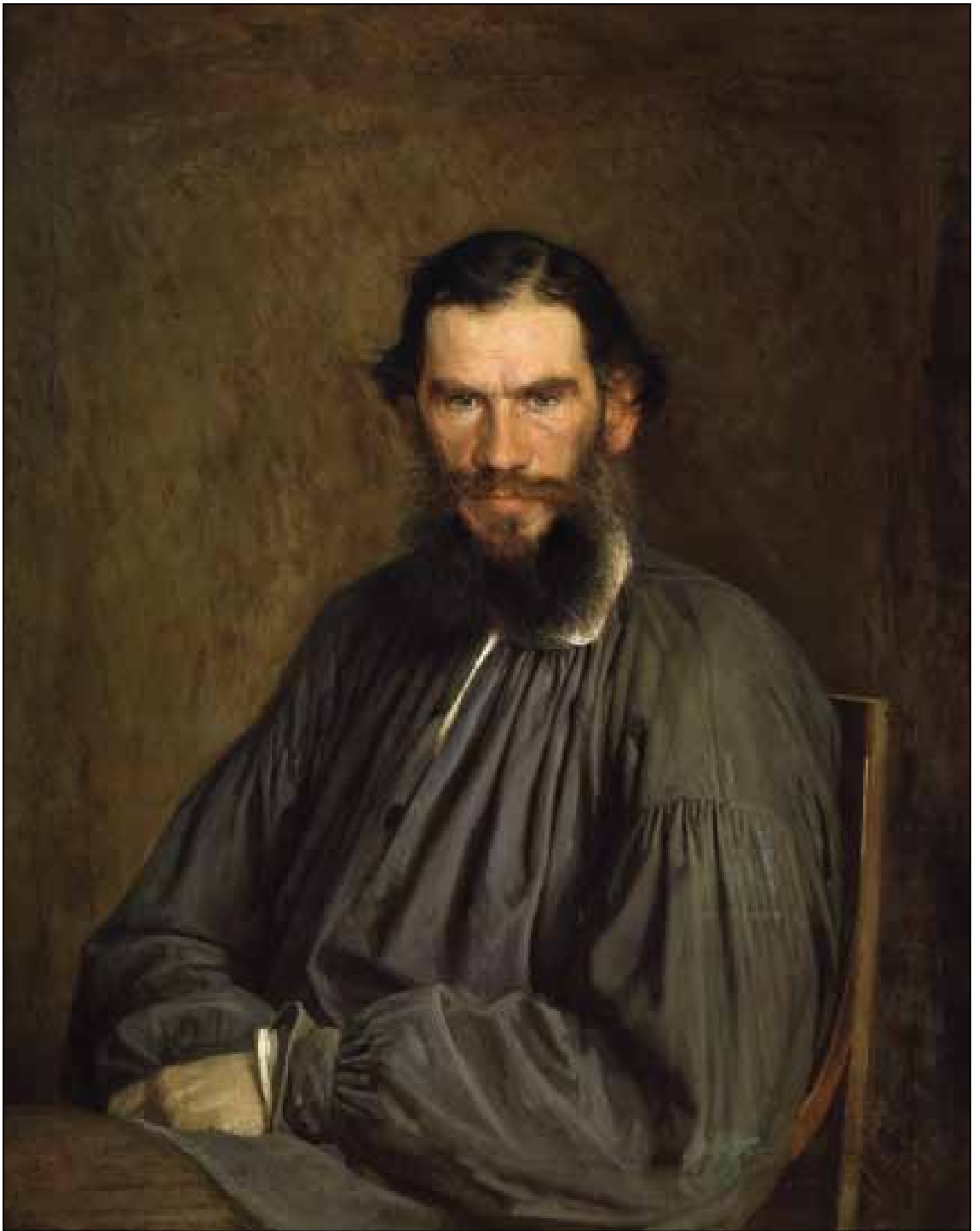
Такова, например, работа «Полесовщик» (1874, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Ивана Крамского. На картине изображен лесник – бородатый мужик в простреленной шапке, с дубиной, выходящий из темного леса. В глазах его виден гнев, но в то же время это взгляд человека забитого (хотя кто знает, надолго ли эта забитость). О своем персонаже художник писал: «Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки – Стеньки Разины, Пугачевы, а в обыкновенное время они действуют в одиночку,

где и как придется, но никогда не мирятся. Тип не симпатичный, я знаю, но знаю также, что таких много, я их видел». Крамской знал, что таких людей немало на Руси – запутанных, но в иные моменты решительных и могущих заявить о себе, поэтому их нельзя не замечать.

Напоминает полесовщика Крамского герой картины «Кочегар» (1878, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Николая Ярошенко: тревожный и в то же время испуганный взгляд, что-то дикое, первозданное во всем облике. Ярошенко изображает своего героя в полный рост, и мы видим натруженные руки этого человека, ослабевшие ноги, и во всей его фигуре чувствуется преодолеваемая из последних сил усталость. Но главное в этом пожилom кочегаре – его достоинство, прячущееся за скромностью. Желание возвеличить человека, как бы ни трудна была его жизнь, и в то же время передать движения его души отмечает следующий этап в развитии передвижничества.

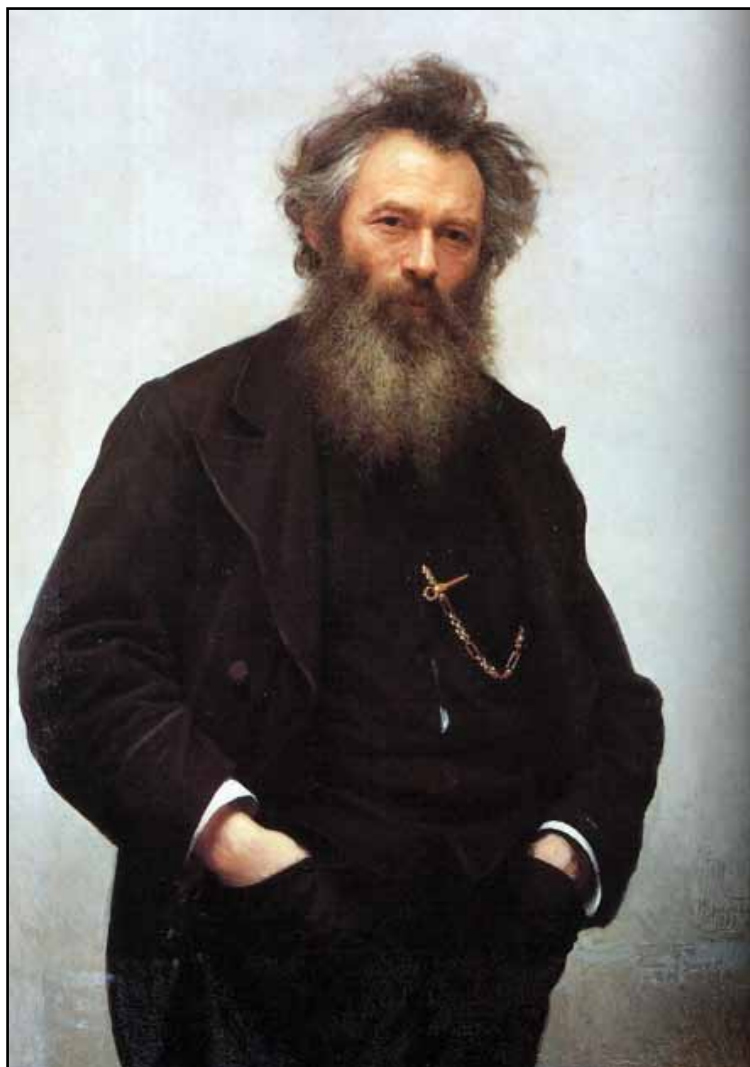
Н. А. Касаткин. Шахтерка. 1894





*И. И. Крамской. Портрет писателя Л. Н. Толстого. 1873*



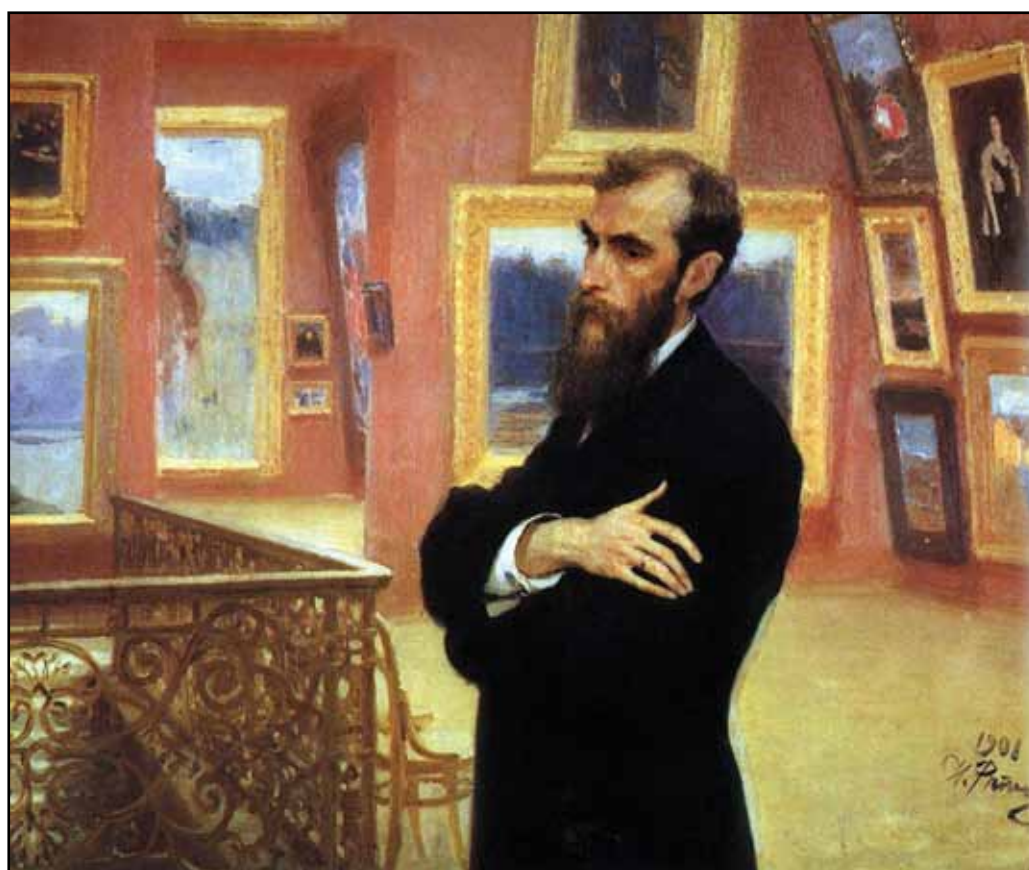


*И. Е. Репин. Портрет художника Ивана Шишкина. 1880*



*И. Е. Репин. Портрет композитора М. П. Мусоргского. 1881*

*И. Е. Репин. Портрет П. М. Третьякова. 1901*





*М. В. Нестеров. Пустынник. 1888–1889*

На картине Михаила Нестерова «Пустынник» (1888–1889, Государственная Третьяковская галерея, Москва) изображен старец, в задумчивости идущий по тропинке

вдоль озера. Ранняя осень, трава подернулась инеем, кое-где лег первый снег, зябкая и чистая даль, горят кисти рябины, стройная елочка стоит на фоне воды, в которой



*В. А. Серов. Баба с лошадыо. 1898*

отражается светлое, пустынное осеннее небо. И старичок-монах слит с этим типично русским пейзажем, еще больше раскрывающим зрителю тихое, созерцательное состояние молитвенника и пустынножителя. «Пустынник» – передвижнический портрет в его расцвете, с развернутой композицией и выраженным даже в мельчайших деталях настроением персонажа.

Пейзаж у Нестерова – такое же действующее лицо, как и человек. А Валентин Серов, например, в одном из своих «крестьянских» полотен – пастели «Баба с лошадыо» (1898, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – и пейзаж, и человека делает как бы единой тканью холста. Перед зрителем крепкая молодая женщина, румяная от мороза, смеющаяся, она так хороша и полнокровна, какой может быть только природа. Но природа сама по себе не знает ни радости, ни страдания. Так и героиня Серова лишена переживаний, поскольку в данном случае художника это не слишком интересовало. Его больше волновали живописное решение работы и то легкое, гармоничное настроение,

которое она вызывает. Недаром художник и историк искусства Александр Бенуа назвал Серова «чистым», непосредственным реалистом». В его творчестве уже вступал в свои права модерн, «чистое» искусство.

*М. В. Нестеров. Осенний пейзаж. 1906*





*А. Л. Каменев. Туман. Красный пруд в Москве осенью. 1871*

## Пейзаж

**П**осле эпохи романтического пейзажа в русской живописи середины XIX века наступило время некоторого затишья в этом жанре, если не считать

творчества Ивана Айвазовского. В 1860-е на первый план вышла бытовая живопись, а изображение природы осталось позади. И только в 1870-е, во времена передвижничества и интереса художников ко всему, что их окружало, начался расцвет пейзажа.

*И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884*





*И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. 1886*



*И. И. Шишкин. Рожь. 1878*

В отличие от художников предшествующих десятилетий, любивших итальянские и прочие южные виды, передвижники взялись писать свою, русскую природу. В первую очередь нужно сказать об Алексее Саврасове. Его живопись показывает, насколько сложно рождался новый пейзаж: начинал Саврасов как академист и черты академизма не мог изжить еще долго. (Как, впрочем, и некоторые другие передвижники, работавшие в разных жанрах. Тот же Крамской в своих «Русалках» 1871 предстает академическим, даже салонным живописцем.) В работе «Грачи прилетели» (1871, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Саврасов пишет типичный уголок сельской России, начало весны, когда снег тает и становится грязным, а небо набухает облаками. От картины остается легкое впечатление того, что перед нами сцена с расписанным театральным задником (излюбленный прием академистов), и в то же время полотно является новым этапом в русской пейзажной живописи. Голые березы, тревожные дали и то, как умело передал художник сырой воздух, налитый водой снег, бегущие по земле тени от облаков, – все это черты пейзажа реалистического и созданного по законам пленэрной живописи. И, как в большинстве передвижнических пейзажей, здесь разворачивается рассказ – о селе, которое изображено на картине, о весне в России – и обещание того, что «радость будет», потому что опять выют гнезда грачи, весна на дворе. Стремление дать человеку надежду было одной из особенностей передвижников.

Это желание «рассказать» природу и наполнить ее человеческими эмоциями и состояниями – радость, грусть, мечтательность, умиление, величавость – стало отличительной чертой нового пейзажа. Один из крупнейших отечественных пейзажистов, Иван Шишкин, изображал на своих полотнах русскую природу мощной, изобильной. В его картине «Рожь» (1878, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – кажущееся бескрайним море светло-золотых колосьев, из «волн» которого встают высокие разлапистые сосны. Здесь художник передал свое любимое состояние – равновесия: полдень, разгар лета. И даже композиционно горизонталь поля уравновешена вертикалью сосен, которые стоят по краям уходящей в рожь дороги, как пропилеи. Шишкинские пейзажи словно созданы для необычайно сильных людей, богатырей. Кто засеял это поле? И кто будет жать эту рожь? Если только какие-нибудь рослые и сильные герои древних легенд... Шишкин любил изображать первозданную природу, которая живет сама по себе, и недаром в чаще на его самой известной картине «Утро в сосновом лесу» (1889, Государственная Третьяковская галерея, Москва) невозможно представить человека, зато там привольно медведице с медвежатами.

А пейзажи Василия Поленова, наоборот, целиком очеловечены, там мог бы жить и живет обычный человек. Недаром в лучших из них – «Московский дворик» и «Бабушкин сад» (обе – 1878, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – есть и элементы бытовой картины: в первом на лужайке



*А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871*

И. И. Шишкин. *Утро в сосновом лесу*. 1889









*В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878*

играют дети, женщина несет ведро с водой, стоит впряженная в телегу лошадь, во втором по дорожке сада идут бабушка с внучкой. Но главное в этих полотнах – мгновенно пронзающая радость от взгляда на залитую солнцем лужайку, тающие в солнечном мареве церкви и крыши домов или светлая тоска от того, что так хороши были русские помещичьи усадьбы, что милы нам их заросшие сады. И конечно, Поленов с блеском решает пленэрные задачи.

Итак, к 1880-м главным в пейзажах лучших художников-передвижников становятся настроение и тонкая пленэрная живопись. Архип Куинджи в своей картине «Вечер на Украине» (1878, 1901, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) изображает тот дивный час, когда повсюду ложатся глубокие тени, белые крестьянские хаты освещены закатным солнцем, а на душе умиротворение. Аполлинарий Васнецов в пейзаже «Серый день» («Серенький денек», 1883,

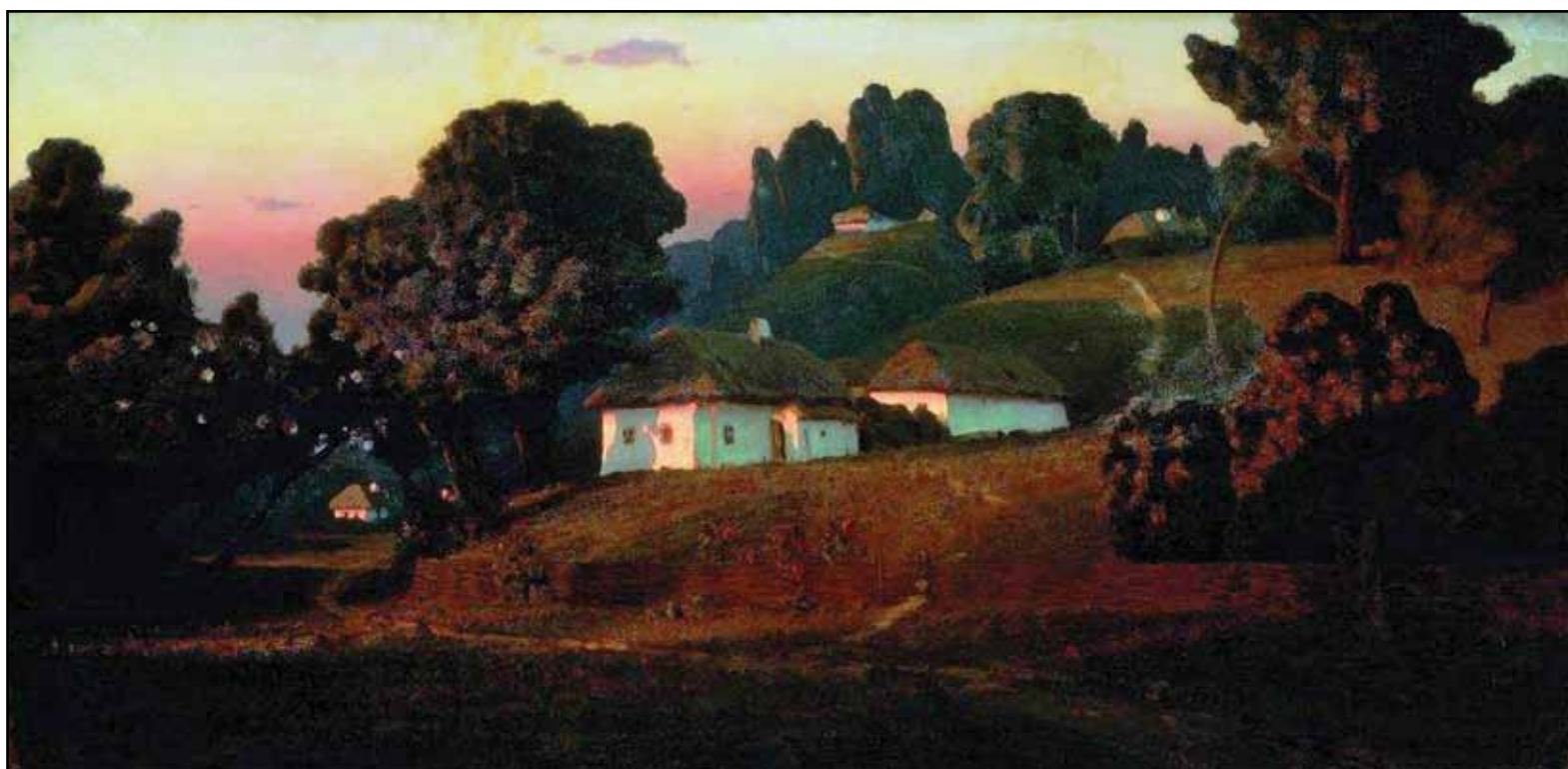
*А. И. Куинджи. Березовая роща. Фрагмент. 1879*





*В. Д. Поленов. Московский дворик. Фрагмент. 1878*

*А. И. Куинджи. Вечер на Украине. 1878–1901*



# Товарищество передвижных художественных выставок

Государственная Третьяковская галерея, Москва) передает то слегка рассеянное состояние, в которое погружается путник в пасмурную летнюю погоду.

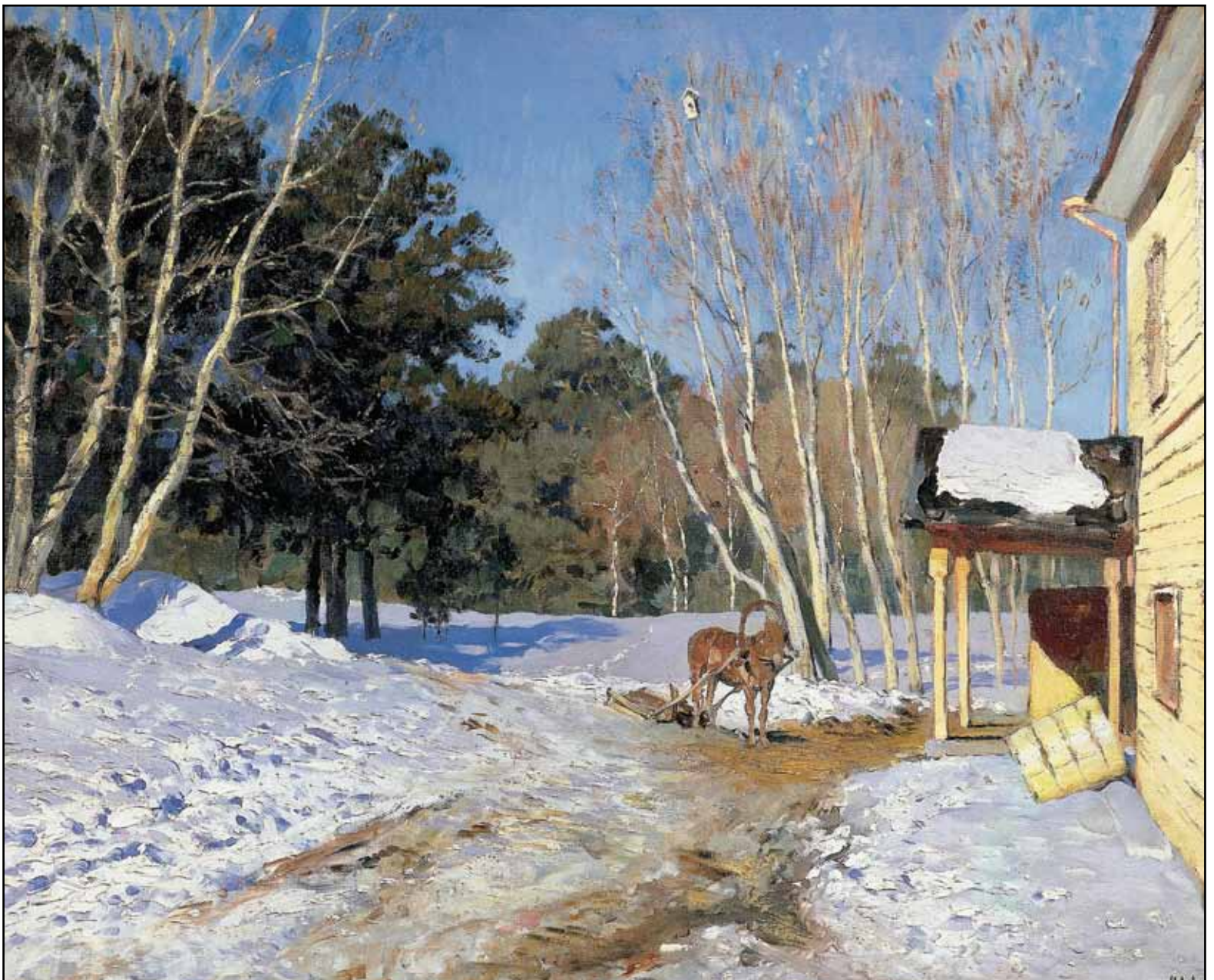
Но наилучшим образом эта способность наделять пейзаж человеческими эмоциями выразилась в полотнах Исаака Левитана, которые так и называют: «пейзажи настроения». На его картине «Март» (1895, Государственная Третьяковская галерея, Москва) изображено самое начало весны, когда природа начинает пробуждаться и это видно по каплям росы на цветочках и снегу. Левитан был настоящим реалистом, недаром он учил, что «природу украшать не надо, но надо почувствовать ее суть и освободить от случайностей». «Март» близок к работам французских импрессионистов, и, хотя автор рассказывает нам в своей картине историю – люди после долгой зимы приехали на дачу, радостно вошли в дом и даже забыли закрыть за собой дверь, – главным у него, как и у импрессионистов, было уловить момент жизни и передать его в цвете. Федор Шаляпин писал: «...чем

больше смотрел на его глубоко поэтические пейзажи, тем больше я стал понимать и ценить большое чувство и поэзию в искусстве...»

У Левитана было много единомышленников и последователей. В картинах Ильи Остроухова, представляющих собой тот же «пейзаж настроения», например в «Золотой осени» (1887, Государственная Третьяковская галерея, Москва), очевидна переключка с творчеством старшего коллеги с той лишь разницей, что в них нет высасывающей душу грусти, которую так умел вызывать у зрителя один из самых больших русских художников.

Левитан предвосхищал новое искусство – искусство красок, форм, эстетического впечатления, – но в каждой своей картине он решал одну важную задачу: создать образ России, на который хочется смотреть и смотреть. А чем дальше уходили новые поколения художников от больших тем, сложных вопросов и попыток ответить на них, тем более истощалось и само

*И. И. Левитан. Март. 1895*





*А. М. Васнецов. Серый день (Серенький денек). 1883*

*И. С. Остроухов. Золотая осень. 1887*





*А. А. Киселев. Старый Сурамский перевал. 1891*

*Н. Н. Дубовской. Притихло. 1890*





*Н. А. Ярошенко. Гора Седло в окрестностях Кисловодска. 1882*

передвижничество. Уже в 1890-х оно шло на спад: наступило время того самого искусства цвета, линии, красоты, когда на первый план выходит то, *как* изображено, искусства грез и наитий. Это уже время не больших художественных объединений, но групп вроде «Мира искусства», «Голубой розы» или «Бубнового валета». И хотя Товарищество передвижников просуществовало до начала 1920-х, оно уже не играло той роли в культурной жизни России, как в период своего расцвета.

## Заключение

**Р**оль передвижников в русском искусстве была огромна: это первое и последнее художественное движение такой мощи в нашей истории, и оно серьезно

повлияло на умы и души людей, как и произведения Толстого, Достоевского и Чехова. Передвижники раскрепостили отечественную живопись, они способствовали тому, что в ней появилось большое количество тем, образов, самых разных выразительных средств. Кроме того, эти художники, что называется, вывели живопись в люди, то есть сделали элитарный вид искусства доступным массам. И самое важное: передвижники пытались осмыслить то, что происходит в России, через искусство и заставить своих современников задуматься над судьбой родины, да просто ощутить эту страну своей. И замечательно, когда о том, кто мы и куда идем, размышляют художники — художники в широком смысле этого слова, то есть те, кто умеет выразить свои думы об отечестве с такой глубиной и честностью.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Н. А. Ярошенко. **Всюду жизнь.** 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 4 – К. Е. Маковский. **Дети, бегущие от грозы.** 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 5 – В. Е. Маковский. **Крах банка.** 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 6 – Н. В. Нефев. **Воспитанница.** Фрагмент. 1867. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Н. В. Нефев. **Смотрини.** Фрагмент. 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – В. Е. Маковский. **На бульваре.** 1886–1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – В. Г. Перов. **Рыболов.** 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – В. Г. Перов. **Охотники на привале.** 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – Г. Г. Мясоедов. **Земство обедает.** 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Г. Г. Мясоедов. **Косцы.** 1887. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 11 – А. П. Корзухин. **Перед исповедью.** 1877. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
П. М. Прянишников. **Крестный ход.** 1893. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 12 – П. М. Прянишников. **Порожняки.** 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
К. А. Савицкий. **Ремонтные работы на железной дороге.** 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – П. Е. Репин. **Крестный ход в Курской губернии.** 1880–1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – П. Е. Репин. **Крестный ход в Курской губернии.** Фрагмент  
П. Е. Репин. **Крестный ход в Курской губернии.** Фрагмент
- стр. 15 – В. М. Максимов. **Приход колдуна на крестьянскую свадьбу.** 1875. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
В. М. Максимов. **Семейный раздел.** 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16–17 – В. М. Васнецов. **Преферанс.** 1879. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – А. С. Степанов. **Журавли летят.** 1891. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
А. Е. Архипов. **Лед прошел.** 1895. Холст, масло. Рязанский государственный областной художественный музей им. П. П. Пожалостина
- стр. 19 – А. Е. Архипов. **Прачки.** Конец 1890-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 20–21 – Н. Н. Ге. **Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе.** 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – П. Е. Репин. **Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и попытки всей ее прислуги в 1698 году.** 1879. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – П. Е. Репин. **Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года.** 1885. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – В. П. Суриков. **Меншиков в Березове.** 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – В. П. Суриков. **Боярыня Морозова.** 1884–1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
С. В. Иванов. **Приезд иностранцев. XVII век.** 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26 – А. П. Рябушкин. **Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии.** 1890–1891. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
А. П. Рябушкин. **В гости.** 1896. Нижегородский государственный художественный музей
- стр. 27 – И. Н. Крамской. **Христос в пустыне.** Фрагмент. 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Н. Н. Ге. **Христос с учениками входит в Гефсиманский сад.** 1889. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 – Н. Н. Ге. **«Что есть истина?» Христос и Пилат.** Фрагмент. 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – М. В. Нестеров. **Видение отроку Варфоломею.** Фрагмент. 1889–1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 30 – П. Н. Крамской. **Полесовщик.** 1874. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 31 – Н. А. Ярошенко. **Кочегар.** 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Н. А. Касаткин. **Шахтерка.** 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – П. Н. Крамской. **Портрет писателя А. Н. Толстого.** 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 33 – П. Н. Крамской. **Портрет художника Ивана Шишкина.** 1880. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург  
П. Е. Репин. **Портрет композитора М. П. Мусоргского.** 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
П. Е. Репин. **Портрет П. М. Третьякова.** 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – М. В. Нестеров. **Пустынный.** 1888–1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – В. А. Серов. **Баба с лошады.** 1898. Бумага на картоне, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
М. В. Нестеров. **Осенний пейзаж.** 1906. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – А. А. Каменев. **Туман. Красный пруд в Москве осенью.** 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
П. П. Шишкин. **Лесные дали.** 1884. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 – П. П. Шишкин. **Сосны, освещенные солнцем.** 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38 – П. П. Шишкин. **Рожь.** 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 39 – А. К. Саврасов. **Грачи прилетели.** 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40–41 – П. П. Шишкин. **Утро в сосновом лесу.** 1889. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 – В. Д. Поленов. **Бабушкин сад.** 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
А. П. Куинджи. **Березовая роща.** Фрагмент. 1879. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 43 – В. Д. Поленов. **Московский дворик.** Фрагмент. 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
А. П. Куинджи. **Вечер на Украине.** 1878–1901. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 44 – П. П. Левитан. **Март.** 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 45 – А. М. Васнецов. **Серый день (Серенький денек).** 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
П. С. Остроухов. **Золотая осень.** 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 46 – А. А. Киселев. **Старый Сурамский перевал.** 1891. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Н. Н. Дубовской. **Притихло.** 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 47 – Н. А. Ярошенко. **Гора Седло в окрестностях Кисловодска.** 1882. Холст, масло. Мемориальный музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко, Кисловодск



Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *И. Кравченко*  
Корректор: *А. Плескачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 96**

**«Товарищество передвижных художественных  
выставок»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2011

© ЗАО «Издательский дом

«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки

Обложка: **Н. В. Невров.**

**«Присяга Ажедмитрия I польскому королю  
Сигизмунду III на введение в России католицизма»**

Издатель:

**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 26. 07. 2011

Формат 70x100/8

Бумага мелованная

Печать офсетная. Печ. л. 3,0

№

2011 год