

Большаков В.И.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭЛИТА ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ И ВЛАСТЬ: СОТРУДНИЧЕСТВО ИЛИ ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Большаков Владимир Ильич, доктор философских наук, профессор,
проректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи
Глазунова

Начало Академии художеств

Если окинуть мысленным взором путь, пройденный исторической живописью до революционных бурь 1917 года, поражает изменение художественного языка, различие в понимании композиции, рисунка, колорита, света, тени и т.п. Необыкновенно разнообразен этот путь и, если в начале XVIII столетия, когда в России только еще начинало складываться жанровое многообразие, историческим называли некий почти универсальный жанр, включавший в себя батальные, религиозные, мифологические и аллегорические композиции, и очень редко — собственно исторические, то дальнейшее размежевание внутри исторической живописи приводит к тому, что во второй половине века возникают как самостоятельные ветви историко-бытовая картина, исторический пейзаж и исторический портрет. Абсолютно четкого разграничения здесь, естественно, не могло быть. Взаимовлияние и взаимопроникновение было столь велико, что порою, особенно в конце века, бывает трудно отнести картину к точно обозначенной разновидности исторической живописи, но в целом именно эти направления определяли гражданскую позицию живописцев того времени.

Характерная особенность русской школы живописи — ее западная прививка на русский культурный корень. Светская живопись в России не появилась сама собой в ответ на запросы общества, а была привнесена волей власти, с благоговением и придыханием смотрящих на запад и стремящихся бездумно копировать эту жизнь. Вот почему было бы мало плодотворной задачей искать народной самобытности даже в лучших представителях русской школы XVIII века, слишком заметно было влияние приглашенных мастеров, и только при Елизавете Петровне стараниями графа И.И. Шувалова учреждается при Московском университете Ака-

демия художеств, местом нахождения которой назначен, однако, Петербург, как центр дворцовой и аристократической жизни.

Известно, что середина XVIII века — время укрепления национального государства, время, когда вопрос о судьбах русской нации, размышление о ее прошлом и естественное сопоставление с настоящим волновали тех, кто имел сердце, чтобы тревожиться, и ум, чтобы мыслить. Для русских людей, в памяти которых еще живы были мрачные дни «бироновщины», такие вопросы приобретали особую притягательную силу. Тогда же происходит становление исторической науки как таковой. В свет выходят первые труды, созданные русскими учеными: «Древняя российская история» М.В. Ломоносова (1766), первая часть первой книги «Истории Российской» В.Н. Татищева (1768), первый том «Истории Российской с древнейших времен» М.М. Щербатова (1770).

В начале XIX века понятие исторической живописи подверглось дальнейшему переосмыслению. Батальная живопись становится настолько специфической, что отделяется от своей «матери и сестры» — живописи собственно исторической. Обособливается и религиозная живопись.

Интерес русского общества к своему славному прошлому особенно проявился в результате создания Общества истории и древностей российских при Московском университете и в издании специальных трудов, но, может быть, более всего в том, что в литературных журналах, адресовавшихся к самым широким кругам, стали печататься специальные исторические исследования. История становится общеинтересной, а вместе с нею в начале XIX века историческая живопись приобретает невиданный прежде общественный резонанс.

Военный смерч, пронесшийся над Европой на рубеже XVIII и XIX веков, разрушал все: государства и семьи, идеи и иллюзии. Сентиментальных героев классицизма вытесняют другие. Настало время не сострадания, но действия, пришло время «героического классицизма». Его герои решительны, активны, изображены в кульминационный момент своей жизни — в час подвига: «Дмитрий Донской на Куликовом поле» О.А. Кипренского (1805), «Марфа Посадница» Д.И. Иванова (1808), «Подвиг молодого киевлянина» (около 1810 года) и «Единоборство Мстислава Удалого с Редедей» (1812) А.И. Иванова и др.

Отечественная война — рубикон, через который перешла и нация, и каждый человек в отдельности, чтобы проснуться от векового зла ненавистных народу реформ и бабьего царства. Отныне все пошло в стремительном, все убабляющемся темпе. В после-

военные годы еще более усилился общественный интерес к исторической науке. В 1818 году увидели свет первые восемь томов, а затем и еще три тома «Истории государства Российского» Карамзина. Всех заволновали вопросы общественного переустройства родины. На смену материалистической философии XVIII века эпохи просвещения пришли самые разнохарактерные увлечения мистикой, поэзией и религиозной философией; на смену чопорным идеалам неоклассического искусства явилась жажда к бесформенной искренности, к «прекрасному уродству», на смену культа линий — необузданное поклонение краске.

Русское же искусство, в силу большей инертности своего созревания, не могло дать художников, которые сразу стали бы на один уровень с величайшими мастерами и тончайшими выразителями русской литературы — с Пушкиным, Гоголем, Жуковским, Лермонтовым, и всей плеядой поэтов «пушкинской семьи». Академическая система воспитания и художественного образования оказалась слишком консервативна и трудно восприимчива к новым веяниям жизни, и в то же время отчаянный порыв к душевному возрождению, охвативший болеющее человечество синдромом духовного похмелья после пьянящего дурмана французской революции возбуждал подлинно национальное возрождение.

Блистательную плеяду наших художников — романтиков начинает Кипренский — сын крепостного и, несмотря на это, по художественной своей натуре один из самых удивительных аристократов русского искусства.

К. Брюллов, окрыленный успехом «Помпеи», чувствуя в себе силы мечтал о большой исторической картине, но перенеся мерку «идеальности» и «совершенства», с которой он подошел к героям «Помпеи», на русских мужиков и баб в «Осаде Пскова», пришел к чисто внешней, а потому и неубедительной идеализации, к условной героичности и вычурной красивости. Неудача с «Осадой Пскова» означала, что историческая живопись Брюллова зашла в тупик найти выход из которого художник уже не смог. Семь лет спустя после создания «Помпеи» появляется «Медный змий» Бруни, не имеющий, правда, того же успеха, как произведение его товарища, но все же заслуживающий всеобщий, несколько сдержанный восторг. С той поры имена Брюллова и Бруни в их странной аллитерации становятся нераздельными. Два колосса русской живописи хоть и отличаются по темпераменту и изобразительному языку, но оба пали жертвой безудержного романтизма. Их взгляд был поверхностным, подражательным и не мог открыть сакральный смысл русской народной жизни.

Александр Иванов в известном смысле также принадлежит к романтизму. Как и все думающие русские люди, он был охвачен страстной тоской по справедливости, по тому гуманному началу в жизни, которое должно было восторжествовать. И здесь, по мысли Иванова, роль искусств и роль художника очень велика, потому что искусство несло людям те гуманистические идеи, в которых они так нуждались. Однако неожиданная смерть Александра Иванова похитила у нас Великого мастера, избавив этого мученика от новых испытаний, которые его несомненно ждали в России.

Ближайшим преемником и последователем Иванова в русской религиозной живописи мог бы считаться, по чисто формальным задачам, Н.Н. Ге. Однако, несмотря на то, что сам Ге указывал на свою зависимость от Иванова — он во всей своей личностью явился прямой ему противоположностью.

Николай Николаевич Ге этот философ-художник в своем творческом саморазвитии соприкоснулся с двумя гениями предыдущей эпохи. Он учился в 1850-е годы в Императорской Академии художеств, где еще живы были традиции Карла Брюллова, перед которым Ге преклонялся и которому подражал в своих ученических работах и первых самостоятельных замыслах, пока не попал в Италию. Когда в Риме он увидел картину А.А. Иванова «Явление Мессии», стал осознавать, что у современного искусства могут быть иные задачи и более серьезные проблемы, чем эффектная компоновка, красивый колорит и эмоциональная сила выражения человеческих страстей в тех или иных вариациях на мифологические, религиозные или исторические сюжеты.

Действительно, в шестидесятые годы в связи с появлением картины Ге «Тайная вечеря» (1863, ГРМ; авторское повторение — 1865, ГТГ) наметилась новая линия развития исторической живописи. Трактовка художником евангельского события в картине «Тайная вечеря» резко обозначила водораздел между старым, традиционным академическим религиозным жанром, живущим по определенным законам формопостроения, и новым, базирующимся, условно говоря, на авторском волюнтаризме.

Ге был всегда увлечен какой-нибудь новой идеей и говорил о ней, — как вспоминал Репин, — от души, восторженно, красиво и увлекательно, как могут говорить только миссионеры и проповедники. И все же, несмотря на светлый образ необыкновенного человека, художника несомненного таланта и яркого темперамента, невольно приходится признать, что на всем его творчестве лежит какая-то странная тень неудачника.

Московская школа живописи

Начало становления Московской художественной школы обычно связывается с именем Тропинина. Действительно для русского сознания XIX века Москва была не просто географическим или историко-культурным объектом. Возрастание ее роли как художественного центра порождало большие общественные ожидания. Народный характер бытового уклада города, его многочисленные исторические и христианские святыни, красота и колоритность архитектурно-природной среды создали особую культурную атмосферу. И потому Москва, с ее запасом духовных творческих сил, питаемых корнями народной жизни, виделась благодатной почвой для развития самобытной русской культуры. Поэтому именно с Москвой связывались в XIX веке надежды на расцвет русской художественной школы, с ярко выраженным национальным характером искусства, основанного на развитии реалистических традиций, противостоящих столичному академизму.

Тропинина обыкновенно называют рядом с Кипренским — действительно лучшего после Кипренского портретиста начала XIX века; крепостной графа Моркова, был освобожден лишь в зрелых годах, за границей он не был, всю жизнь провел в нужде, почти в уединении, чуждаясь своей малокультурной среды и не принятый в высшем обществе. Ученик Щукина, он заимствовал у него «приятность» колорита и мягкость письма, заставляющие в Тропинине видеть наследника школы XVIII века. У Тропинина сочная, спокойная гамма красок. В своих портретах жанрового характера Тропинин имеет нечто общее с Венециановым. Эти «цветочницы», «кружевницы» полны наивности, но и не лишены очаровывающей характерности и трогательности.

После Тропинина Федотов оказался вторым крупным мастером, чье художественное мировосприятие и творческая индивидуальность во многом определились атмосферой московской жизни, но Федотова оторвал от искусства, еще сравнительно в молодых годах, тяжелый душевный недуг, за которым вскоре последовала смерть. Поэтому лучшее, что мог бы дать в итоге чуткий художник, необычайно быстро развившийся из самоучки в тонкого живописца, он унес в могилу.

Его прямым наследником мог стать другой москвич, согласно изменившемуся духу времени гораздо более дерзкий, но не столь утонченный — Перов. Но к сожалению, не для одного нашего искусства, но для всей нашей культуры лихорадочный подъем общественной жизни, последовавший после Крымской кампании и всту-

пления на престол Александра II, слишком скоро утонул в обличительстве. Те скромные ростки какого-то своеобразного понимания задач искусства, которые показались в произведениях Федотова, замерзли и завяли. Вследствие этого его искусство, а за ним и искусство массы других художников, осталось каким-то недоговоренным словом. Несмотря на все свои недостатки, Перов весьма заметная фигура из числа художников времени Александра II.

В то время среди академической молодежи центральной фигурой был бодрый и несравненно более зрелый, нежели нее его товарищи, И. Крамской. Он сумел сгруппировать вокруг себя плеяду наиболее бойких юношей, и мало-помалу увлечение, этой группы новыми идеями (увлечение, нашедшее себе вначале некоторое поощрение со стороны академического начальства) приняло более сознательный, более решительный характер. Сам факт отторжения от Академии группы смелых и юных дарований имел свои далеко идущие последствия. Зерно протеста против навязанной школьной формулы было посеяно; все, что было свежего и самостоятельного в русской художественной школе, тянулось теперь к Артели, и если не входило в состав ее, то, во всяком случае, питалось теми теориями, а главное, той стойкостью духа, которая поддерживалась первой частной художественной общиной в России. Позже в среде художников родилась мысль — перевозить картины по разным городам. Так, в 1870 году возникло Товарищество передвижных художественных выставок. С основанием Товарищества роль такого «главного штаба» передового русского искусства перешла к Передвижникам, за которыми она и осталась в продолжение более чем 20 лет, вплоть до возникновения выставок «Мира искусства» и создания объединения «Союза русских художников».

Одна из явных жертв Крамского — И.Е. Репин, бесспорно яркий талант, самобытный, но всю свою жизнь проведший и каких-то блужданиях и сферах, имеющих мало общего с истинными задачами искусства, хотя непрестанно о нем думавший и образно излагавший свои мысли.

Репин сумел создать своеобразную и характерную манеру живописи и разработать очень по тому времени свежую и привлекательную палитру. В Риме, куда он был послан Академией уже по созданию им удачно скомпонованных «Бурлаков на Волге» [ГРМ], он не нашел себя и, по возвращении на родину, переписал всех выдающихся людей своего времени, создал целый ряд обличительных картин с сюжетами из «нигилистского» направления и постепенно угас, хотя прожил очень долгую жизнь. К 1879 году была написана картина «Царевна Софья Алексеевна...». Репин пока-

зал работу на IX передвижной выставке. Некрасивая, немолодая, одержимая яростью женщина казалась некоторым современникам Репина то слишком вульгарной, то по-женски мало привлекательной.

Многие видели в легкости, с которой Репин переходил от нигилистов и мужиков к парчовым облачениям, к подводным царствам, к изображению святого Николая или «Третьего искушения», особенно живой темперамент его, впечатлительность и способность увлекаться, но более правдоподобно эти скачки объясняются известной мировоззренческой «растерянностью» художника, что особенно проявилось в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Впрочем, эта картина едва ли может быть рассматриваема как «историческая». В ней история играет минимальную роль. Но и не «общечеловеческий интерес» картины — главное содержание этого произведения. Положим, Репину на этот раз удалось довести патетическую «гримасу» до выражения подлинного ужаса, однако, все же, главное здесь краски и живопись. Увлеченный своей задачей, Репин выполнил ее с таким дьявольским блеском, с таким мастерским владением кистью и красками, каких не встретили в других его произведениях.

Получается, что исторические картины Репина были непосредственными отступлениями в его творчестве. Разумеется, Репин большой художник. Репину удавалось подстраивать свои картины с большим эффектом, с режущей глаз яркостью («Крестный ход в Курской губернии»), иногда с нотой трагизма («Иван Грозный и сын его Иван») [обе — ГТГ], но все они не несли исторической правды и, в своем обличительстве, опускались до недопустимой, для живописца такого уровня, клеветы. Быть может поэтому у Репина в итоге отсохла правая рука.

Только в («Запорожцах») [ГРМ], в силу отсутствия глубины содержания, где сюжет, рассказывающий о том, как казаки написали в ответ султану дерзкое письмо, имеет для нас интерес лишь потому, что он натолкнул Репина на создание этой картины. В самом же исполнении сюжет исчез за живописной задачей. На «Запорожцев» Репина можно смотреть без всякой справки в каталоге. Вовсе не важно, чему здесь радуются казаки. Репин и не изображал на сей раз *прошлого*. Репин — сам казак и подобные картины мог видеть с детства. Ему оставалось лишь собрать впечатления в одно целое и сделать этюды с живой природы. В «Запорожцах» все было подсказано действительностью. Кое-какими историческими деталями он воспользовался лишь для большей яркости красочного эффекта. А так нигде в его картинах не найти ни исторической

правды, ни подлинного настроения, ни живого откровения, — того, что было в Иванове и будет в Сурикове.

Принято считать, что родоначальником национально-русской исторической живописи был В. Шварц и, действительно, он первый отошел от традиции «Осады Пскова» и пожелал приподнять завесу, отделявшую нас от допетровской Руси. В этом его большая заслуга. Но, по мнению А. Бенуа, Шварц не был крупным художником. Ему принадлежит честь многих открытий в области костюма, обстановки, нравов, всего внешнего вида нашей старины, но Шварцу не хватало сил это оживить, дать убедительные и живые картины прошлого. Шварц был очень добросовестным, внимательным, влюбленным в свое дело дилетантом. Но у него не было ни настоящего живописного дара, ни яркого художественного темперамента, ни основательных школьных знаний. Разумеется это уже не Лосенко, с его бесцеремонным обращением к национальному своеобразию, но изучение им русской старины было весьма своеобразным. Шварц почти не интересовался XVIII веком. Допетровская Русь, точнее Русь XVII века, — вот время, в которое вжился художник. Здесь он чувствовал себя свободно, легко, отменно зная весь уклад жизни, обычаи, утварь и костюмы людей. Все это носило ярко выраженный национальный характер, в такой его первозданной цельности. В колорите прошлого сумел Шварц разглядеть непреходящие ценности, исконно русское, национальное своеобразие. Оно и составляет содержание лучших из его историко-бытовых картин — «Сцена из домашней жизни русских царей» (1865), «Русский посол при дворе римского императора» (1866), «Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича» (1868) и др. Но все они в плане раскрытия сакрального своеобразия русской истории весьма поверхностны. Создание исторической картины, отражающей судьбу народа России в истории, в первой половине семидесятых годов было еще задачей будущего, но теперь уже самого ближайшего.

В. И. Суриков и новая историческая живопись

Суриков оказался в столице Империи, когда бунтарское движение обрело новую фору: Товарищества передвижных художественных выставок определяло вкусы и направления, связанные с подъемом русского реалистического искусства XIX века. При всей жесткости Академии сама система обучения в ней была достаточно гибкой и включала как теоретические курсы — слушание лекций и сдача экзаменов по теоретическим и историческим дис-

циплинам, и «по искусству», так и выполнение предусмотренных учебным планом практических работ, включающих рисунок, живопись, создание эскизов композиций на заданные темы, предусматривающая различные формы поощрения, а завершался процесс обучения заключительной работой на получение звания классного художника.

При всей серости профессорско-преподавательского состава Академии того времени были в ней и такие педагоги, которых Суриков всегда вспоминал с глубокой признательностью. К ним прежде всего относится гениальный учитель, воспитавший плеяду наиболее выдающихся русских художников, П.П. Чистяков. Историю искусств с большим знанием дела и высокой гражданской ответственностью читал профессор И.И. Горностаев — человек широких и разносторонних интересов, академик архитектуры.

Каждый юноша, впервые прибывший в столицу Российской империи, невольно оказывается подавленным своеобразным культом личности ее основателя. И хотя первый год обучения в Академии был перегружен посещением лекций и рисовальных классов, сдачей экзаменов по искусству и по наукам, Суриков находит время для самостоятельной еще ученической работы над первой картиной, конечно же, посвященной Петру I.

И только после завершения учебы в Академии, с первой большой картины В.П. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881), показанной на IX Передвижной выставке, начинается новый период развития русской исторической живописи. Появился художник, рукою которого водил не только ум, но и сердце. Способность к глубокому сопереживанию позволила ему, избегая напыщенности, в отдаленных событиях увидеть подлинную историческую правду. Поражали запечатленные лица, проникновенное воскрешение духа эпохи и создание настроения сопереживания. Необходима была не только смелость, но и творческая дерзость, чтобы пойти вразрез с господствующей художественной стилистикой второй половины XIX века, с ее ярко выраженной критической направленностью. Картина Сурикова не содержала безоговорочного суждения о положительном или отрицательном начале каждой из представленных противоборствующих сил. Роль обличителя явно не привлекала художника, который стремился быть не судьей истории, а ее поэтом. Уже в первой большой картине Сурикова стали понятны и осмысленны вехи его биографии и творческого пути. Стало угадываться его Божие избранничество для пробуждения в творческой элите того времени живой мысли и давно уснувшего национального самосознания. Анализ картины «Утро стрелецкой

казни» показывает, как у Сурикова происходит переоценка ценностей, в результате чего Петр I из исторического деятеля и реформатора превращается в сумасбродного деспота в своей ненависти к исторической России, не останавливающийся ни перед чем.

По окончании «Утра стрелецкой казни» у Сурикова в воображении жили два замысла: «Морозова» и «Меншиков».

При несомненной внутренней связи и преемственности картин «Утро стрелецкой казни» и «Меншиков в Березове», все здесь представляло для Сурикова совершенно новую задачу: эпоха, сюжет, характеры, психологическая трактовка, колорит, все нужно было находить заново и иное, чем для «Стрельцов». Главной задачей было создание образа самого Меншикова и выражение в нем «духа эпохи», по уже иной, новой эпохи, по сравнению с той эпохой Древней Руси, которая была воплощена в образах стрельцов. Не в меньшей степени это относится и к трактовке образов детей Меншикова, которые родились и воспитались уже в условиях европеизированной России.

В отличие от многофигурной композиции «Утра стрелецкой казни», художник концентрирует здесь все свое внимание на четырех действующих лицах и на интимном, внутреннем мире каждого из них, причем они даны в натуральную величину, и вся сцена сильно приближена к зрителю, что еще более фиксирует его внимание на чувствах и мыслях каждого персонажа небольшой группы лиц, сидящих в тесной избе.

Суриков добивается в картине «Меншиков в Березове» исключительно тонкой индивидуализации каждого образа в отдельности, он достигает такой степени постижения чувств и мыслей именно данного лица, что по каждому из этих образов зритель может прочесть весь его внутренний склад.

Работа над «Меншиковым», где персонажи находятся в полутемной избе, с заледенелым оконцем, снова ставит перед Суриковым проблему взаимозависимости освещения и колорита, но теперь Суриков, добиваясь впечатления мерцания лампы, стремится избежать зачерненности красок и передать сумеречность цветовыми отношениями, без грязноватости общего тона.

В «Боярыне Морозовой» особенно ярко выразилось «режиссерское» дарование колористического мастерства Сурикова, которое проявилось уже в «Стрельцах» и достигло профессиональной высоты в «Меншикове», но во всем неповторимом совершенстве развернулось в «Боярыне Морозовой».

Давно замечено исследователями творчества Сурикова, что «Стрельцы» — это драма сильных мужских характеров, «Морозо-

ва» — поэма о женском сердце, о мужестве и отзывчивости, о страдании и душевной красоте. Вместе с тем это поэма и о русской красоте. Еще в детстве открыл Суриков дивную красоту девичьих лиц, их неповторимое национальное своеобразие. Суриков любил писать красивое, поэтому-то и предпочитал изображать девичьи, в расцвете молодости и здоровья, либо старушечьи, по своему прекрасные, озаренные сердечной добротой, лица.

В «Морозовой» прекрасны строгие одухотворенные лица женщин. Красивы их старинные национальные одежды, узорчатые ткани, расшитые платки. Свообразны расписные ставни на домах, дуга и перекладина розвальней — все, в чем проявляется истинно народное творчество с его неповторимым национальным колоритом. Во всем видна та любовь к праздничным, ясным, чистым и звонким тонам, которая была свойственна людям допетровской Руси и о которой мы знаем по дошедшим до нас предметам их быта и по их искусству.

«Боярыня Морозова» является одним из шедевров русской, да и мировой, живописи. Удивительно мастерски, реально передан здесь морозный зимний день. Рефлексы неба, преобразующие белый цвет снега в голубой, в розовато-сиреневый, освещают лица и одежды людей. Такой убеждающей пленэрной живописи до Сурикова не было в русском искусстве.

Цвет у Сурикова является не только средством изображения, до иллюзии соответствующим действительности. Он несет в себе большую смысловую нагрузку. Так фигура Морозовой в черной бархатной шубе является смысловым, а также композиционным и колористическим центром картины. Ее сине-черная шуба — самое большое темное пятно в картине, вместе с тем в ней словно бы сконцентрированы все те оттенки черно-синего, которые встречаются в одеждах в толпе. Бледное лицо Морозовой — одно из самых светлых пятен в картине, те же оттенки бледных голубых и розовато-фиолетовых тонов встречаются везде — и на небе, и на снегу, и на побледневших от волнения лицах. Суриков по справедливости считается блестящим колористом.

Непосредственно к Сурикову примыкают три видных русских художника. Рябушкин нашел особую тихую и удаленную от социальных конфликтов сферу: тот «бунтарский» век, который терзали социальные бури, предстает у него мирным и патриархальным, хотя по-своему также исторически достоверным («Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате», 1893, «Московская улица XVII века в праздничный день», 1895, «Семья купца в XVII веке», 1896, «Русские женщины XVII столетия в

церкви», 1899, «Едут!», 1901, «Свадебный поезд в Москве», 1901 и др.), но, к сожалению, этот даровитый и интересный художник слишком рано ушел из жизни..

Аполлинарий Васнецов, начавший с очень широко задуманных и довольно сильных в краске сибирских пейзажей, перешел затем всецело к реконструкциям старой Москвы. Это его творчество имело большой успех среди москвичей, горячих поклонников родного города. Но в сущности Васнецов принял за разработку лишь того, что уже дано было Суриковым в пейзажных фонах его картин. К этому А. Васнецов прибавил удачные заимствования от ряда самобытных художников: от Поленовой, Коровина и Малютина. Но его композиции часто напоминают театральные декорации, на которых тесно сгруппировано слишком много разнообразных подробностей.

Здесь же надо назвать имя его более знаменитого брата — Виктора Васнецова, ибо без сомнения, что ему рядом с Суриковым принадлежит честь протеста против ограниченного реализма «передвижников» и первых шагов на пути раскрепощения национального художественного духа. Наиболее замечательными картинами В. Васнецова являются: «Каменный век» [ГИМ], «Иван Грозный», «Богатыри» и «Аленушка» [все — ГТГ]. В них В. Васнецов обнаружил такое мастерство, которое не найти в других его самых любимых произведениях.

В. Васнецов, поклонник родной старины и всего того, что принято называть чисто русской культурой. Он взялся с талантом и с трогательным, почти священным вниманием за свою задачу, и это отразилось на его творчестве. Он ушел от поверхностного щегольства и указал на некоторые существенные начала древнерусской красоты: на ее благородную красочность, осмысленность, крепость, спокойствие и внешнюю простоту.

Прошлое, полу- или целиком легендарное, в основе своей реальное, но разукрашенное в поэтических вымыслах народного эпоса, увлекло его. Будучи человеком своего времени, он, как и все передвижники, считал, что искусство должно быть связано с народом, однако здесь он нашел свой путь: через образы, сохранившиеся в памяти народной, через образы былинные и сказочные вел этот путь в далекое прошлое Руси, а выводил к самой живой современности.

Герои картин Васнецова («После побоища Игоря Святославича с половцами», 1880, «Битва славян со скифами», 1881, «Витязь на распутье», 1882 и др.) принадлежат не только истории, литературе, но и столь поэтичны они в своем содержании; всегда показа-

ны в полном соответствии с тем, как даны в народном сказании. В них подчеркнуты мужество, моральная цельность, удасть молодецкая, то есть все то, что было присуще любимым героям былин и песен.

Критиков того времени, и в частности Стасова, приученных батальной живописью к реальному изображению военных сцен, поразили в картинах Васнецова условность, некоторая очевидная «идеальность» образов и «недостаток натуры», однако постепенно все эти особенности стали восприниматься как достоинства художника. В самом деле, Васнецов нашел ту меру условности, при которой изображение прошлого обретает видимость некоей удаленности во времени. Это особенно заметно в колорите картины: ясные и чистые тона преобладают в одеждах витязей. Декоративность локальных цветов близка воскрешенной Васнецовым традиции старого русского искусства. Наряду с Суриковым, Васнецов стал первооткрывателем в русской живописи чудного, до того забытого мира древнего русского искусства, его неповторимого национального колорита, самобытного народного творчества.

В 1894 году группа художников решила организовать Общество художников исторической живописи. Состав участников был довольно пестрым (В.В. Беляев, К.Н. Горский, А.А. Карелин, А.Н. Новокольцев, Н.С. Матвеев, А.П. Рябушкин, Г.И. Семирадский и др.), программа — еще более пестрая. Предполагалось показывать картины, этюды, акварели, рисунки и скульптуру, «исполненные на темы: всеобщей истории, исторического жанра, священной и церковной истории и мифологические, а также виды исторических мест и памятников» (*каталог первой выставки художников исторической живописи в Москве (с историческими справками А.В. Яворского). М., 1985*). Выставки были рассчитаны на сравнительно широкие круги зрителей и, учитывая их малую подготовленность, снабжены подробным описанием сюжетов картин. Однако надо признать, что в целом общество не оказало, да и не могло оказать заметного влияния на развитие исторической живописи. А.П. Рябушкин, работы которого стали украшением первой выставки 1895 года, — явление исключительное.

В девяностые годы и в начале XX века достижения в исторической живописи связаны не с деятельностью того или иного союза, а с творчеством наиболее значительных художников, входивших в разные объединения. Суриков, например, — член Товарищества передвижных художественных выставок. Серов до 1900 года — тоже, потом — член «Мира искусства». Рябушкин в начале девяностых годов экспонировал свои работы у передвижников, затем —

в Обществе художников исторической живописи, на выставках «Мира искусства» и «36-ти художников».

В 1903 г. в Москве после прекращения деятельности старого состава петербургского объединения «Мир искусства» и соединения бывших «мирискусников» с группой молодых московских художников, образовавших выставочную организацию «36 художников» возникло объединение «Союз русских художников». В него вошли практически все крупные мастера живописи Петербурга и Москвы: А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, С.А. Коровин, М.В. Нестеров, И.С. Остроухов. В течение 1903 г. к ним примкнули Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, В.Э. Борисов-Мусатов, О.Э. Браз, А.Я. Головин, И.Э. Грабарь, К.А. Коровин, Е.Е. Лансере, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, Н.К. Рерих, К.А. Сомов и другие. «Союз русских художников» с большим успехом проводил крупные художественные выставки в Петербурге и Москве, других городах России, а также собственные экспозиции на международных выставках в Дюссельдорфе (1904), Париже (1906), Венеции (1907), Мюнхене (1909) и Риме (1911). Однако различие художественных традиций московской и петербургской школ привело в 1910 г. к расколу общества на «москвичей» и «петербуржцев», после которого семнадцать петербуржцев во главе с Бенуа вышли из «Союза» и образовали новый «Мир искусства». После этого «Союз русских художников» стал фактически союзом московских художников, достаточно консервативных по творческим взглядам.

На рубеже XIX и XX веков большее отношение к историческому жанру имели те произведения, в которых прошлое, хоть и субъективно трактованное как мир утраченной ныне гармонии, показано все же более объективно. Это картины Рериха из жизни древних славян, античные мифы Серова, немногие работы мирискусников. Все они примыкают к исторической живописи, с тою оговоркою, что историзм их весьма специфичен, характерен именно для искусства начала XX века. Не следует искать в этих работах историческую правду во всей ее сложности, но можно почувствовать тонкий аромат исчезнувшей жизни, понять общий нравственный тон, исторически закономерный для изображенной эпохи

Младшее поколение художников открыло иные пути: история обрела для них другую ценность; ни социальных, ни психологических конфликтов они не видели и не хотели видеть. Зато нашли то, чего не хватало окружавшему их настоящему: исчезнувшую в безвкусье и буржуазной пошлости заката Российской империи красоту. Именно эта красота, как им казалось, освещала жизнь людей прошлого, оставшись навеки в искусстве минувшего. Оттого,

вероятно, и пытались художники увидеть прошлое как бы глазами далеких, ушедших навсегда творцов прекрасного. Используя творческие приемы, выработанные в искусстве прошлого, художники раскрывали какие-то важные стороны жизни людей минувших веков, оставаясь вместе с тем вполне людьми своего времени.

И если художники семидесятых и восьмидесятых годов стремились к достижению ощущения реальности прошлого, то мастера конца века поставили другую задачу: прошлое для них ушло, оно оказалось навсегда отделено от настоящего вуалью памяти. И сквозь эту вуаль творческий взор художника высвечивал отдельные мгновения прошлого. Прекрасные сами по себе, они волнуют, доставляют наслаждение; они будят ум, заставляют напрягать память, вспоминать...но отвлекают от насущных проблем.

Эрудицией в области исторических знаний, образованностью эти художники, может быть, превосходили своих предшественников, но они уступали им во многом, и прежде всего в понимании сути исторического процесса, его Промыслительного значения, в постижении глубин психологических конфликтов, трагедий, сотрясавших жизнь исторических личностей и целых народов.

Если сегодня взглянуть на русскую историческую живопись предреволюционного времени, то вырисовывается довольно пестрая картина, столь же сумбурная, как в других жанрах, как в смежных видах искусств, в литературе, театре, художественной критике. Художественная жизнь тех лет поражает разнообразной безвкусицей и множеством выставок, обилием имен, художественных группировок, лозунгов, программ. Трагически неразрешенными казались все исторические проблемы, в настоящем и в прошлом. Мучительно остро ощущался разрыв интеллигенции и народа.

В исторической живописи, в отличие от портрета, пейзажа или натюрморта, особенно заметна мировоззренческая растерянность, опустошение. Хотя по-прежнему работают крупные мастера (Репин, Суриков, Васнецов, Серов, Нестеров), это не меняет картины; хотя формально прошлое в моде: к нему можно уйти от пошлого и жестокого настоящего. Возможность — пленительная для смятенного, во всем разуверившегося человека, но кругом ощутима творческая безысходность.

Как точно сказал об этом поэт: «Когда не видел я ни дерзости, ни сил, Когда все под ярмом клонили молча выи, Я уходил в страну молчанья и могил, В века загадочно былые!». (В. Брюсов. «Кинжал», 1903).

Художники, поэты и писатели охотно обращались к прошлому, но это совсем не означает, что они помнили об истории, реальной

или мифологической. Индивидуализм, столь распространенный в это время, проявился здесь в сугубом субъективизме, в своеобразных видениях прошлого, в «милых призраках», одетых в костюмы ушедших веков. Все это не более, чем маскарад, где маска и платье скрывают усталую душу современного интеллигента.

А ведь художник все-таки по своей сути должен отражать и даже, в какой-то мере, предвосхищать события, происходящие в его Отечестве. Русские художники, мыслители, писатели всегда стремились выразить свой духовный мир, свое понимание добра и зла, свое видение идеи будущего России и идеи спасения, выраженной в Нагорной проповеди Спасителя. Соединяя образ картины с образом слова, они духовно воздействуют на зрителя и читателя и способны силой своего живописного образа пробудить спящее национальное самосознание, но, увы, этого им не удалось.