

1895

1907

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

РУССКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX—
НАЧАЛА XX ВЕКА
(1895—1907)


КНИГА ВТОРАЯ


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АРХИТЕКТУРА

ДЕКОРАТИВНО—ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

КНИГА

ВТОРАЯ

1895
~
1907

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

КНИГА
ВТОРАЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



РУССКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX ВЕКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА

РУССКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX-
НАЧАЛА XX ВЕКА
(1895-1907)



КНИГА ВТОРАЯ



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
АРХИТЕКТУРА
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1969

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

доктор искусствоведения
А. Д. АЛЕКСЕЕВ

доктор искусствоведения
Ю. С. КАЛАШНИКОВ
член-корреспондент АН СССР

В. С. КРУЖКОВ

член-корреспондент АН СССР
А. А. СИДОРОВ

кандидат искусствоведения
Г. Ю. СТЕРНИН

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX и XX ВЕКОВ

Г. Ю. СТЕРНИН



Русская художественная жизнь изучаемого периода в том виде, в каком она предстает в прессе тех лет, в мемуарной литературе, в письмах современников, в их критических статьях и специальных исследованиях, являет собой картину весьма сложной, напряженной борьбы.

Летопись художественной жизни той поры насыщена самыми разнообразными фактами. Появление новых работ, организация многочисленных выставок, возникновение художественных группировок, выход в свет искусствоведческих трудов, специальных журналов или художественно-сатирических изданий, обширная просветительская деятельность, проведение всевозможных конкурсов — вот далеко не полный перечень многообразных форм культурной хроники на рубеже двух веков.

Разумеется, многое из того, что происходило тогда в художественной жизни, привлекало к себе внимание лишь газетных репортеров и не оставило сколько-нибудь заметного следа ни в сознании современников, ни в развитии художественной культуры эпохи. Однако существовало немало и таких фактов, в которых косвенно, а иногда и непосредственно выражались характернейшие черты культурного облика России тех лет, в годы подготовки и свершения первой русской революции.

* * *

Первое, что бросается в глаза исследователю русской художественной жизни того времени, — это резко увеличивающееся, начиная прибли-

зительно с 1890-х годов, количество художественных выставок. Особенно быстро число их растет во второй половине этого десятилетия. Десять-пятнадцать, а то и более экспозиций в Петербурге и Москве в один выставочный сезон — обычное явление. К тому же значительное количество выставок регулярно устраивалось в провинциальных городах России. Помимо специальных выставочных помещений под экспозиции арендуются торговые здания, манежи, чайные и даже частные дома.

Современники, в том числе и сами художники, с большим трудом свыкались с этим калейдоскопом выставок, с обилием представленных там экспонентов и демонстрирующихся произведений. «Уж такая мания теперь пошла на выставки», — сокрушенно писал в начале 1897 года И. Е. Репин В. М. Васнецову, сам в то время много хлопотавший по организации очередной экспозиции¹.

В Петербурге, Москве и некоторых других городах России в это время регулярно устраивают выставки многочисленные и независимые друг

¹ И. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, стр. 119. Между прочим, в повышенном интересе к изобразительному искусству Репин склонен был видеть некую общую закономерность духовного развития общества. «В самом деле заметно, — писал он почти в то же время, — что наши современники все больше проявляют склонности воспринимать разного рода идеи глазами, через посредство изобразительных искусств, и вместо прежнего интереса к книгам в наши дни замечается возрастающий интерес к картинам». («Нужна ли школа искусства в Тифлисе?» — В кн.: И. Репин. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. СПб., 1901, стр. 247).

от друга творческие «общества», «товарищества» и «кружки». Стремление художественных организаций «самоопределиться» на своей эстетической платформе становится характерной приметой времени.

В этом заключалась одна из очень существенных особенностей переходной эпохи в истории русского искусства, эпохи обострявшейся идейной борьбы и трудных исканий, эпохи напряженного взглядывания художников друг в друга. В таком «вглядывании» и непрерывном сравнительном анализе был отнюдь не только узкокорпоративный смысл, скрывавший за собой растущую конкурентную борьбу различных объединений. Главное состояло совсем в другом — в поисках новых социальных форм художественного творчества, в резко обозначившемся интересе к проблеме творческой индивидуальности. Осознанная или нет, жажда коллективных усилий, которые необходимо было предпринять для того, чтобы ответить на всеми ощущавшуюся потребность в новых художественных открытиях, наталкивалась на встречную тенденцию — растущий индивидуализм, упование прежде всего на свои собственные возможности и силы. Многие раздумья деятелей искусства, равно как и побудительные мотивы их поведения в художественной жизни, были связаны именно с этим внутренним конфликтом, по-своему сконцентрированным в себе и общественно-эстетические, и моральные, и чисто человеческие стороны культурного быта эпохи.

Несколько художественных объединений приходят к началу рассматриваемого периода не только вполне сложившимися, но и имеющими свою историю, свой творческий облик. В Петербурге такой организацией было Товарищество передвижных художественных выставок. Несколько более молодым предстает в те же годы Петербургское общество художников, хотя и оно обладало хорошо обозначенными и устойчивыми традициями. Рядом с этими двумя крупными обществами в столице существовало еще несколько группировок, несравненно менее значительных, чаще всего имевших благотворительный характер, но также устраивавших самостоятельные выставки. В качестве примера назовем Общество вспоможения вдовам и сиротам художников (более известное в художественной хронике тех лет под названием «Мюссаровских понеделельников»), 1-й Дамский художественный кружок.

В Москве в середине 1890-х годов также действуют вполне оформившиеся и уже обретшие свое творческое лицо художественные ор-

ганизации. Среди них следует назвать Московское товарищество художников, первая выставка которого (под названием «Выставка картин московских художников») состоялась в 1893 году¹.

Наряду с выставками Московского товарищества художников и с той же регулярностью (раз в год) москвичи могли видеть так называемые Периодические выставки московского Общества любителей художеств. Устав этого общества был утвержден еще в 1860 году, но первая периодическая выставка МОЛХ состоялась спустя двадцать лет. Наряду с этими обычными экспозициями московское Общество любителей художеств время от времени устраивало специальные экспозиции — этюдные выставки, выставки акварелей, пастелей и рисунков². На протяжении рассматриваемого времени и выставки Московского товарищества художников, и Периодические выставки МОЛХ претерпели существенные изменения и по составу экспонентов, и по самому своему содержанию.

В конце 1901 — начале 1902 года московское Общество любителей переживает серьезный кризис: состав обычных экспонентов периодических выставок разделился на ряд групп. Одна группа художников в составе 30 человек устраивает собственную выставку. Среди ее экспонентов были С. Ю. Жуковский, П. И. Петровичев, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. А. Андреев, А. С. Голубкина и др. Однако эта выставка была единственной в жизни художественного объединения, и вскоре оно перестало существовать. Зато выставкам «36-ти» художников, организованным другой группой, было суждено сыграть важную роль в истории русского искусства начала XX века.

Среди вновь возникших в этот период петербургских художественных объединений особое место занял «Мир искусства», первая выставка которого открылась в начале 1899 года. Место «миряскусников» в выставочной хронике тех лет определялось не только теми ежегодными экспозициями, на которых демонстрировались произведения членов общества. Стараниями этого кружка и в первую очередь его организатора — Дягилева было создано несколько иного характера выставок — историко-художествен-

¹ *Официальная история Московского товарищества художников начинается несколько позже, с февраля 1896 года — времени, когда был утвержден его устав.*

² *Подробнее о жизни этого общества и его делах см.: Н. Г а л к и н а. Материалы к истории Московского общества любителей художеств. — В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. II. М., 1958.*

ных, зарубежного искусства, вызвавших весьма острую общественную реакцию.

Конец 1903 — начало 1904 года в художественной жизни России отмечены возникновением двух новых больших объединений. В Петербурге в это время было создано по инициативе Д. Н. Кардовского Новое общество художников, а в Москве — «Союз русских художников». Особенно важное значение приобрело последнее из них, объединившее значительные силы тогдашнего русского искусства.

Чрезвычайно характерное для эпохи усиленное внимание к развитию различных форм графического творчества вызвало к жизни ряд художественных товариществ и кружков, члены которых по преимуществу занимались графикой. Среди этих объединений, имевших самые различные организационные статуты и самые разные практические цели, регулярностью своей выставочной практики и относительным постоянством состава выделялось Общество русских акварелистов¹. Начиная с 1890-х годов произведения графического искусства более или менее систематически экспонируются также на специальных выставках «Blanc et noir».

К выставкам различных объединений и обществ следует добавить экспозиции, регулярно устраивавшиеся Академией художеств и московским Училищем живописи, ваяния и зодчества. Наконец, для полноты картины надо иметь в виду весьма часто сменявшие друг друга выставки зарубежного искусства, персональные выставки (чаще всего посмертные), выставки-аукционы и т. д. и т. п.

Вот как, например, выглядел довольно типичный для того времени один выставочный сезон — с осени 1898 до весны 1899 года: в залах Академии художеств в Петербурге — выставка конкурсных и академических работ, 7-я выставка Петербургского общества художников, так называемая «весенняя» выставка, посмертная выставка И. И. Ендогурова, И. И. Шипкина и Н. А. Ярошенко, 19-я выставка Общества русских акварелистов, выставка работ В. М. Васнецова; в здании Общества поощрения художеств в Петербурге — 1-я Бельгийская художественная выставка, Французская художественно-промышленная выставка, 27-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок; в здании училища Штиглица в Петербур-

ге — Международная выставка картин, организованная журналом «Мир искусства»; в Конногвардейском манеже в Петербурге — 1-я Народная выставка картин; в помещении Строгановского училища в Москве — выставка работ В. В. Верещагина; в здании пассажа Попова в Москве — выставка картин русских и французских художников, организованная обществом «Union artistique Russie-France». При этом следует учесть, что выставки, открывавшиеся в Петербурге, затем, как правило, перевозились в Москву, а московские иногда демонстрировались в Петербурге.

Уже из этого простого перечисления с достаточной очевидностью явствует, что общественная и художественная значимость выставок была совершенно различна, как сильно различались и цели, преследовавшиеся их организаторами. Среди выставок рассматриваемого десятилетия были и серьезные творческие начинания, оставившие глубокий след в современном искусстве, и чисто коммерческие предприятия, имевшие в виду сбыть с рук отнюдь не первоклассного качества товар, и экспозиции, ежегодно устраиваемые для того, чтобы показать публике жизнеспособность некоторых группировок, а на деле демонстрировавшие их полнейшую несостоятельность. Одни экспозиции сразу же привлекали к себе внимание зрителей, другие в погоне за публикой вынуждены были использовать почти балаганные методы рекламы.

Но как бы то ни было, обилие выставок — характернейший факт художественной жизни России конца 1890-х — начала 1900-х годов. Необходимость считаться с этим фактом, понять его причины и последствия для судьбы искусства в полной мере осознавалась современниками. «Выставочный вопрос» усиленно обсуждался в прессе, в переписке художников, в критических статьях. Высказывались противоположные мнения, причем, что очень любопытно, разногласия возникали даже среди единомышленников.

Так, например, в одной из своих статей М. М. Антокольский, активно выступавший в те годы в защиту реалистического искусства, специально коснулся выставок. «В последнее время, — писал скульптор, — я был в Петербурге на 4-х русских выставках. Прежде всего меня поразило: отчего их столько? Отчего бы не соединить их всех в одну — от этого выиграли бы искусство, публика и сами художники. Выставки эти ничем не отличались одна от другой — ни школой, ни направлением. Разница между ними была лишь та, что одна была лучше, другая слабее, но все они страдали одним существ-

¹ Художественная деятельность Общества русских акварелистов хорошо изучена А. А. Сидоровым. См.: А. Сидоров. Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX века). М., 1960 («журнал») — К развитию русской акварели в конце XIX века.

венным недостатком: отсутствием творчества. Во всем чувствовалась какая-то немощь, вялость... Зато на выставках все больше и больше преобладала пейзажная живопись, т. е. пассивное искусство, но не активное. Зато художники разделились на партии и стали враждовать между собой. Зато некоторые художники сделались политиками, а политики — художниками»¹.

Словно отвечая Антокольскому, а возможно, и действительно имея в виду приведенное высказывание его, В. В. Стасов писал почти в то же самое время: «Иные жалуются, что у нас расплодилось слишком много художественных выставок. Мне, напротив, кажется, что тужить тут нечего. Что хорошего было, когда прежде, во время оно, устроится весной в Академии одна-единственная годичная выставка, все туда наведуются в указанный день и час, потом мирно разойдутся, и на том все художественные счеты кончатся — до будущего года. Что тут было хорошего? Право же, ничего... Но с тех пор много воды утекло. Стали мнения разделяться... И, мне кажется, чем дальше будет время идти, тем больше будет у нас розни и разнообразия мысли, и вкусов, и appetитов во всем... Пускай разнообразные характеры, нравы, привычки, умения, способность к ошибкам и отстаиванию своего мнения крепчают, растут, мужают, привыкают носить броню, учат руку владеть надежным орудием борьбы. Искусство, общий уровень, окончательные результаты всего художественного хода и движения — только выиграют»².

Нетрудно заметить, что основой этих расхождений во взглядах были не идейные разногласия. Этот спор, где каждый был по-своему прав, интересен в первую очередь тем, что он отражал совершенно реальную сложность происходивших общественно-художественных процессов.

И Антокольский, и Стасов, подходя к оценке выставочной «стихии» с точки зрения проблем самого искусства и перспектив его дальнейшего развития, пронизательно отметили глубокие изменения, происходившие к концу

века в русской художественной культуре. Конечно, совершенно справедливой была мысль о том, что причины возникновения многочисленных художественных группировок, равно как и резкого увеличения «выставочной» продукции, сплошь и рядом не имели ничего общего с потребностями развития искусства и отражали всего-навсего узкогрупповые интересы, творческую немощь значительного ряда мастеров. К этому явлению, весьма наглядно характеризующему наступивший глубокий кризис буржуазной культуры, нам придется еще вернуться. Но столь же верно было и то, что сложившаяся во второй половине XIX века расстановка художественных сил в изобразительном искусстве начинает в рассматриваемые годы изменяться по своему существу. Если прежде могучее реалистическое творчество передвижников, сравнительно легко одерживая победу над своим основным антагонистом — салонной академической живописью, властно подчиняло своим эстетическим принципам, своим идейным целям и задачам все живое и прогрессивное в искусстве, то теперь, на рубеже двух веков, как внутри критического реализма передвижников, так и вне его обнаруживались новые художественные поиски, все более и более проявлявшие стремление к самостоятельному развитию³. И выставки конца XIX — начала XX века — самое наглядное тому свидетельство.

Организация многочисленных выставок привлекла внимание современников и с иной стороны. Как известно, одна из самых характерных особенностей борьбы за идейное демократическое искусство, ведшейся русскими художниками во второй половине XIX века, заключалась в том, что борьба эта неизменно сопровождалась требованиями широкой публичности изобразительного творчества. Именно эти цели преследовало возникшее на рубеже 1860—1870-х годов Товарищество передвижных художественных выставок. И своим творчеством, и организационно-практическими делами передвижники не только вели непримиримую войну с косностью и анахронизмом идейно-эстетических

¹ М. Антокольский. По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1-2, стр. 54.

² В. Стасов. Избранное. М.—Л., 1950, т. I, стр. 339—340. Разумеется, смысл приведенного стасовского высказывания никак не может быть истолкован как призыв к некоей «всеядности». В той же самой статье, откуда взята эта цитата, Стасов подвергает резкой критике те выставки, в которых проявились, по его мнению, болезненные черты декадентства.

³ Кстати сказать, Стасов неоднократно возвращался к своей мысли о том, что появление многообразных творческих поисков и направлений является характерным признаком нового этапа в развитии искусства. Так, в одном из писем тех же лет он отмечал: «Искусство было когда-то односоставно, однокалиберно, ныне оно все больше и больше разбивается на речки, ручьи, протоки, каскады и водопады; стремится, бурлит то здесь, то там, не хочет держаться одного русла». (В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. М., 1962, стр. 156).

принципов академизма, но и всячески стремились преодолеть кастовую замкнутость, чрезвычайную узость той общественной среды, в которой существовало и к которой апеллировало искусство правоверных академиков. Понятие народности изобразительного творчества имело для членов Товарищества значение ведущей эстетической категории и в то же время подразумевало установление гораздо более тесного контакта между искусством и зрителем. Вплоть до середины 1890-х годов передвижники были, по существу говоря, единственным художественным коллективом, стремившимся на деле приобщить к своему творчеству как можно больше людей. (Те несколько передвижных выставок, которые организовала Академия художеств в 1886—1889 годах, подражая Товариществу, не могут всерьез приниматься в расчет.)

К концу XIX века положение резко меняется, и современники быстро реагируют на это. Так, например, Н. К. Рерих, часто выступавший в печати, писал в конце 1890-х годов: «Давно ли было время, когда две-три картинных выставки были не только обыденны, достояны, чего доброго, пожалуй, обременительны, а теперь, не угодно ли, за прошедший сезон 1897/98 года выставок было 16, да плюс открытие нового художественного музея, и везде есть публика и в достаточном количестве; цифры платных посетителей вместо бывших 6—10 тысяч достигают до 30 тысяч, не считая бесплатных и учащихся; никто не скучает, читая обширные газетные фельетоны о выставках. Это заметный шаг вперед! Приятный сюрприз и художникам, и всей интеллигенции»¹.

Цифры, сообщаемые Рерихом, нуждаются в коррективах, ибо они не учитывают зрителей, посещавших передвижные выставки в провинциальных городах². Однако общая закономерность уловлена им совершенно верно. Различные группировки и общества пытаются привлечь на свои выставки как можно больше зрителей. Одновременно они ведут борьбу за них. В этих поисках зрителей, в этой борьбе скрещивались самые различные помыслы и интересы.

¹ Р. Изгой (Н. Рерих). Наши художественные дела.— «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1-2, стр. 119.

² В своем отчете о двадцатипятилетней деятельности Товарищества передвижных художественных выставок Г. Г. Мясоедов отмечал, что среднегодовое количество посетителей передвижных выставок, учитывая все города, где эти выставки спонсировались, колебалась от 30 до 40 тысяч. («Альбом двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872—1897», изд. К. А. Фишер. М., 1899, стр. 11).

Здесь, конечно, находила свое выражение и самая обычная буржуазная конкуренция, покоящаяся на чисто коммерческих целях. Были здесь и более опасные в идеологическом смысле намерения, слегка замаскированные социальной демагогией. Но существовали и совершенно искренние просветительские начинания, иногда утопичные, но тем не менее заслуживающие самого пристального внимания.

Важно подчеркнуть, что этот процесс растущей публичности изобразительного искусства был в своей основе двусторонним.

Зрительские вкусы и наклонности становились совершенно реальной силой, воздействующей на творчество художников. Результаты этого воздействия и в идейном, и в художественном смысле также были различны. Так иногда героем дня, пусть на короткое время, становился вдруг художник, главным качеством которого было умение принаравливаться ко вкусам буржуазного обывателя. Для поверхностного наблюдателя подобные эпизоды, нередкие в художественной жизни России 1890-х годов, порою заслоняли появление значительных произведений. Но существовала иная зависимость художника от зрителей, мнение которых, сознательно или нет, отражало заинтересованность в развитии высокого искусства, дававшего ответ на важные духовные вопросы эпохи. В социальных условиях того времени следование этим вкусам чаще всего не сулило мастеру скороспелой славы и популярности, связываемой с именами модных художников буржуазных салонов, но постепенно заслуживало широкое и прочное общественное признание.

* * *

Среди многочисленных выставочных организаций и объединений, устраивавших выставки на рубеже двух веков, своим «возрастом», своей тщательной разработанной организационной системой и, как показало будущее, своей жизнеспособностью в изменяющихся исторических и социальных условиях выделялось Товарищество передвижных художественных выставок. Ежегодно, с прежней регулярностью в феврале-марте открывалась очередная выставка передвижников в Петербурге, затем она переезжала в Москву, а далее отправлялась в путешествие по провинциальным городам России³. Начиная с

³ Этот порядок сохранялся почти до самого конца рассматриваемого здесь периода. Лишь начиная с 1906 года выставки Товарищества стали открываться в первую очередь в Петербурге.

конца 1880-х годов наряду с этими основными экспозициями Товарищество начало посылать в провинцию и так называемые «параллельные» выставки; они включали в себя произведения, оставшиеся на руках у Товарищества от прошедших очередных выставок. Это еще более расширяло, хотя бы в смысле географии, круг зрителей, имевших возможность непосредственно общаться с произведениями искусства. Расширялся и социальный состав выставочной публики. Как свидетельствует Я. Д. Минченков, тесно связанный в те годы с передвижниками и сопровождавший выставки в поездках по стране, «к искусству тянулись главным образом интеллигенты, разночинцы, педагоги, учащиеся и в последнее время — организованная рабочая масса, для которой, как и для учащихся, двери выставки были широко открыты»¹.

Как и прежде, открытие очередной передвижной выставки ожидалось с большим интересом. Несмотря на серьезные изменения, происшедшие именно в 1890-е годы и в составе Товарищества, и в позиции некоторых его членов по отношению к Академии художеств, оно вплоть до конца века по-прежнему объединяло крупнейшие творческие силы. Даже такой резко осужденный Стасовым факт в жизни передвижников, как согласие группы художников во главе с Репиным возглавить учебные мастерские в реформированной в 1894 году Академии художеств, в известном смысле способствовал усилению влияния передвижнического искусства. А. П. Остроумова-Лебедева, тогда еще ученица Академии художеств, вспоминает по этому поводу: «С приходом передвижников в Академию их искусство с его характерными чертами еще ближе придвинулось к нам. Мы, молодежь, с нетерпением ожидали их выставки. Открытие ее в те годы было событием в духовной жизни Петербурга. Между учащимися шли бесконечные разговоры о ней»².

В оценках каждой новой выставки Товарищества помимо обычных критических суждений существовала, как правило, одна характерная черта. В многочисленных рецензиях, опубликованных и в ежедневной прессе, и в специальных журналах, вновь созданные произведения передвижников сравнивались не только и даже не столько с современными им работами других художников, сколько с картинами, написанными

членами Товарищества в период его расцвета. Подобный метод прямо или косвенно стремился установить связь между исторической эволюцией передвижничества, с одной стороны, и судьбами критического реализма в русской живописи — с другой. (Мы оставляем здесь в стороне открыто враждебные статьи, которых тоже было немало и в которых такое сравнение служило средством дискредитации и передвижников, и самого реализма.)

Одно важное событие, происшедшее в художественной жизни России у самых истоков исследуемого периода, способствовало усилению этого «ретроспективного» интереса к творчеству передвижников.

В 1892 году П. М. Третьяков передал в дар городу Москве свою выдающуюся коллекцию произведений русских художников. Осуществилось тем самым давнишнее желание передовой интеллигенции, выраженное Стасовым еще в начале 1880-х годов, иметь широкодоступный национальный художественный музей. В письмах и приветственных адресах, направленных П. М. Третьякову, русские художники самых разных направлений высоко оценивали его патристический поступок³. Общественное значение этого события было подчеркнуто тем, что в его честь в 1894 году московским Обществом любителей художеств был созван Первый съезд русских художников и любителей художеств. Зачитанные на съезде доклады и рефераты были посвящены большому кругу вопросов, начиная с задач художественного образования и кончая узкопрофессиональными техническими проблемами живописи и графики.

Преобразование галереи П. М. Третьякова из частного собрания в национальный музей уже само по себе было характернейшим знаменем времени. Это был шаг навстречу быстро расширяющемуся публичному интересу к искусству вообще и русскому национальному художественному творчеству в частности. Другое подобное событие произошло через шесть лет, когда в Петербурге был открыт Русский музей.

Возникновение городской Третьяковской галереи оказалось первостепенным событием и в ином смысле. Следует иметь в виду, что коллекция П. М. Третьякова в тогдашнем составе представляла по существу собрание лучших произведений художников-шестидесятников и, конечно, передвижников. И по справедливому, на

¹ Я. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Л., 1939, стр. 118.

² А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 80.

³ Подробнее об этом см.: А. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1951.

наш взгляд, предположениям, высказывавшимся тогда в печати¹, одна из побудительных причин, повлиявших на действия Третьякова, заключалась в том, чтобы сделать наследие передвижников живым участником обострявшейся борьбы художественных направлений в русском искусстве. Во всяком случае, объективно это было именно так. Собранные основателем галереи картины старшего поколения русских передвижников — Н. Н. Ге, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, В. Е. Маковского, И. Н. Крамского, К. А. Савицкого и других мастеров лучше всяких статей свидетельствовали о выдающемся вкладе членов Товарищества в развитие национальной художественной школы. Творчество этих мастеров вовлекалось в сферу разгоравшейся полемики о традициях русского искусства, о путях его дальнейшего исторического развития².

В 1897 году Товарищество передвижных художественных выставок отмечало четвертьвековой юбилей своей выставочной деятельности. Состоявшаяся в этом году очередная, двадцать пятая по счету, выставка передвижников по своим экспозиционным принципам ничем не отличалась от предшествующих, на ней не было какого-либо ретроспективного отдела, она отнюдь не претендовала на подведение каких-то исторических итогов. Тем не менее, рецензенты ее, начиная со Стасова, соотнося представленные произведения с тем, что создавалось членами Товарищества за 25 лет, стремились дать принципиальную оценку их деятельности. Те же цели преследовала и вышедшая в том же году первая монография о передвижниках — книга А. П. Новицкого «Передвижники и влияние их на русское искусство».

Сравнения прошлого с настоящим оказывались не в пользу настоящего, и, пожалуй, наиболее прямо и откровенно это отметил Стасов. И дело, конечно, не в том, что на юбилейной выставке передвижников не было значительных работ. Достаточно назвать картины В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Гроз-

ный», Н. А. Касаткина «В коридоре окружного суда», М. В. Нестерова «На горах», пейзажи В. Д. Поленова, И. И. Шишкина, И. И. Левитана, чтобы стал ясен весьма значительный уровень представленных там произведений. Суть тревожных симптомов, заставлявших беспокоиться за судьбы критического реализма даже самых ревностных сторонников передвижнического искусства, а именно их точка зрения нас в данном случае интересует, заключалась в том, что во многих картинах оказывался утраченным тот глубокий социальный пафос в отображении жизни, который всегда был свойствен работам предшествующих десятилетий. На выставки все чаще стали проникать работы, авторы которых ограничивали себя решением чисто ремесленных задач. Эти тенденции вызвали тревогу прежде всего в среде самих передвижников. Так, еще в 1892 году Н. А. Ярошенко предлагал резко повысить требования к тем картинам, которые принимаются на выставку. В своей интересной записке по этому поводу он, в частности, писал: «...В настоящее время, когда в одном Петербурге в специальных художественных школах учатся до 2000 женщин и еще несколько более мужчин, когда вообще уровень художественной техники значительно повысился, написать с натуры приличный грамотный этюд с некоторым вкусом стало делом довольно общедоступным и всякий из нас знает, что такой этюд не дает еще право подозревать в авторе художественное дарование; дарование определяется только при попытках к творчеству, только присутствие творчества делает картину художественным произведением... Общее дело выиграет от поднятия уровня требований и от большей их определенности. Вот как бы я предложил формулировать наши требования от произведений экспонентов: на выставки Товарищества принимаются произведения всевозможных жанров, и главное условие, которому должно удовлетворять произведение экспонента, — это присутствие художественной задачи или замысла, т. е. должна быть налицо попытка передать рассказ, выражение, чувство, настроение, поэтический момент, словом, чтобы было видно, что картина не есть простое упражнение в живописи, а представляет работу художника»³.

¹ См., например: Тихон Поленер. В Третьяковской галерее. — «Русские ведомости», 14 ноября 1898 г.

² Это отношение современников к собранию Третьякова как к «живому» участнику художественной борьбы чрезвычайно ясно выразилось в ожесточенных спорах, ведшихся на рубеже двух веков по поводу закупочной политики Совета Третьяковской галереи. В полемическом заборе некоторые участники спора встречали в штыки любые попытки членов Совета приобрести для галереи работы художников, не связанных с передвижниками.

³ Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 127, п. 5049-II, ед. хр. 38. Некоторые из этих предложений были почти текстуально воспроизведены в официальном документе Товарищества — «Условия для приема картин экспонентов на выставки Товарищества», изданном в 1892 году и заменившем собою «Условия» 1889 года, в ко-

Общая расстановка художественных сил в русском искусстве 1890-х годов и само положение искусства в обществе того времени представляли с особой остротой ощущать опасность утраты подлинного реализма и замены его внешним правдоподобием «натуральной» живописной формы. Развитию этих болезненных явлений способствовало также усиливавшееся влияние позднего академического искусства, и, кстати сказать, именно поэтому Стасов столь энергично борется с Академией художеств и очень остро реагирует на согласие ряда ведущих передвижников участвовать в деятельности реформированной Академии.

Хроника художественной жизни 1890-х годов свидетельствует о необычайной общественной активности академического искусства (под этим понятием мы разумеем здесь творчество художников, организационно могущих быть и не связанными с выставочной деятельностью Академии художеств, но полностью следующих доктринам салонного академизма). Некоторые статистические сведения позволяют восстановить довольно любопытную картину. Так, по подсчетам Н. П. Собко¹, на выставках передвижников с 1884 по 1896 год было представлено свыше 2200 произведений. За этот же период на выставках Академии художеств было показано почти в два раза больше работ — свыше 4000. К этой последней цифре следует добавить по крайней мере экспонаты, демонстрировавшиеся на выставках Петербургского общества художников — организации, которая объединяла наиболее типичных представителей академического салона. А на выставках общества всего лишь за четыре года (1893—1896) экспонировалось свыше восьмисот работ. Это соотношение приблизительно сохранялось и в дальнейшем.

Ситуация, сложившаяся в русской художественной жизни к середине 1890-х годов, любопытна тем, что она вводит нас в чрезвычайно

существенные эстетические и социологические проблемы эпохи, отражавшие глубочайшие противоречия общественного развития России на рубеже двух веков.

Формально говоря, Академия художеств в конце XIX века дважды в год представляла перед судом общественности. В начале каждого года организовывались так называемые «весенние» выставки, а осенью с той же регулярностью — конкурсные выставки Академии. Постепенно характер этих академических выставок несколько изменился — сказывались результаты прихода в Академию художеств в качестве педагогов крупнейших русских художников. В частности, в том обстоятельстве, что на «весенних» выставках стали появляться работы с живым чувством и творческим темпераментом, важную роль сыграло пребывание в Академии Репина и Куинджи. Однако в массе своей работы «академиков» (по уставу Академии их картины и скульптуры попадали на выставку «вне жюри») придавали этим выставкам довольно скучный и однообразный характер².

Но еще в гораздо большей мере «академиками», чем сами экспоненты академических выставок, были многие члены Петербургского общества художников, устраивавшего свои экспозиции с начала 1890-х годов. Среди учредителей этого общества (устав его был подписан в 1890 году) мы находим имена таких художников, как А. Д. Кившенко, экспонентов Товарищества передвижных художественных выставок И. Е. Крачковского, К. Я. Крыжицкого. Однако чем дальше, тем больше лицо Петербургского общества художников определяли самые последовательные представители эпигонского академизма.

Подавляющее большинство этих мастеров известно сейчас лишь очень узкому кругу специалистов. Такая судьба их творческого наследия полностью отвечает его объективной значимости в истории русского искусства. Но тем важнее для нас понять причины той популярности, которую имели многие из этих художников в рассматриваемое время.

Выставки Петербургского общества художников регулярно устраивались с 1891 года и проводились в Москве, Петербурге, а иногда и в других крупных городах России. Среди наиболее постоянных экспонентов выставок общества были Р. А. Берггольц, И. С. Галкин,

торых излагалась лишь сама процедура приема картины на выставку.

Следует заметить, что при всех самых благих намерениях, которыми руководствовались авторы упомянутого документа, желая поднять художественный уровень экспонируемых произведений, попытка заранее регламентировать некоторые требования неизбежно влекла за собой определенный нормативизм в подходе к искусству, т. е. именно то, против чего всегда выступали сами передвижники. Так, например, в «Условиях» 1892 года высказывается стремление установить некую жанровую иерархию. (Об этом см. так же стр. 48).

¹ «Иллюстрированный каталог XVIII (художественного) отдела Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде», сост. и изд. Н. П. Собко. СПб., 1896, стр. XI.

² «Весенние» академические выставки на рубеже двух веков и атмосферу, вокруг них царившую, очень интересно характеризует А. А. Рылов. См.: А. Рылов. Воспоминания. Л., 1960.

Л. Ф. Лагорио, Э. К. Липгарт, В. В. Мазуровский, К. Е. Маковский, А. И. Мещерский, И. А. Пелевин, А. А. Писемский, Г. П. Кондратенко, Г. И. Семирадский, С. В. Бакалович. В наиболее красноречивом виде самые отрицательные качества академического искусства, приобретавшего откровенно космополитический характер, сказывались в работах таких художников, как Липгарт. Его картины («Волна», «Слух», «Заноза» и др.) — это чаще всего салонные изображения обнаженной женской натуры, претендующие на аллегорическую многозначность. В сущности полотна подобного рода представляли собой общеевропейские стандартные образцы академического натурализма, пытавшегося скрыть свое художественное бессилие («пикантными» обмолвками и мнимым глубокомыслием. Автором салонных светских портретов был другой член общества — Галкин. С большой ловкостью писал помпезные «парады» и эффектные «батальные сцены» Мазуровский. Академический пейзаж с обязательными кипарисами, заснеженными горными вершинами, аккуратно расчищенными дорожками, прибранными лугами и березками был представлен на выставках общества картинами Сергеева, Ю. Ю. Клевера, Берггольца и др.

Мы не будем, разумеется, говорить здесь о каждой из этих выставок. Остановимся лишь на одном очень любопытном эпизоде, с поразительной наглядностью обнаружившем глубокие противоречия художественного развития России на рубеже двух столетий.

Если историк искусства захотел бы, изучая прессу того времени и отзывы свидетелей, определить «гвоздь» выставочного сезона 1897/98 годов, то он мог сделать бы это без всякого труда. На этот счет у современников не было двух мнений: из всего, что экспонировалось в ту пору, наибольшее внимание привлекло огромное полотно Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона», представленное на 6-й выставке Петербургского общества художников. Даже встреченная с некоторым оттенком скандальной сенсационности выставка русских и финляндских художников отошла на второй план перед возбудившей множество толков картиной этого популярного живописца.

Полотно Семирадского, вызвавшее, по словам современника, «столько печатных и устных разговоров, что к нему страшно приступить»¹, а сейчас справедливо забытое, изображало сцену

из жизни римлян: скучающий император развлекается, глядя на то, как на арене цирка умирает молодая христианка. Как это бывало и в более ранних работах Семирадского (например, «Светочи христианства»), фабула картины претендовала на постановку больших нравственных проблем, живописный рассказ о зверствах Нерона как будто должен был содержать в себе обличение деспотизма. На самом деле, сюжет произведения использовался художником для демонстрации своего большого, но совершенно холодного мастерства в изображении нагих тел, мрамора, перламутра, античных костюмов. Одним словом, это был типичный образец одного из многочисленных вариантов общеевропейского позднего академизма, самым откровенным образом апеллирующего к невзыскательным вкусам буржуазной публики.

Та огромная «пресса», которую имела картина, разделилась на две части: одна из них безудержно хвалила ее, другая столь же безоговорочно отвергала, хотя бесспорный перевес был на стороне порицателей этой работы. К числу последних принадлежали все серьезные художественные критики, начиная со Стасова.

О картине Семирадского можно было бы не вспоминать, если бы в связи с нею в печати того времени не был поставлен чрезвычайно острый для 1890-х годов вопрос: о противоречии между действительным качеством произведения искусства и его публичной оценкой со стороны относительно широкого круга посетителей выставок. В сущности своем эта проблема не была нова для русского изобразительного искусства. Она возникала и в предшествующее десятилетие, когда какой-нибудь потомок гоголевского Чарткова превращался в преуспевающего живописца буржуазных салонов и всплывал, пусть на короткое время, на поверхность художественной жизни. Однако общественная оценка картин того же Репина или Сурикова настолько превосходила мимолетную популярность ловкого мастера модных портретов, что и в глазах широкой публики, и в глазах самих художников сохранялось ясное представление о действительных эстетических ценностях эпохи.

В 1890-е годы, когда все более и более обострялась борьба между культурой буржуазной и культурой передовой, демократической, названная проблема приобретала важный социальный смысл. Многие крупные писатели и художники часто жаловались тогда на то, что на пути подлинных произведений искусства к зрителю и читателю встает ходовой товар, изготовители которого заискивают перед буржуазной публи-

¹ Н. Михайловский. Четыре художественные выставки. — «Русское богатство», 1898, № 3, стр. 158.

кой, «лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели» (Чехов).

Вот почему по поводу картины Семирадского появляются статьи, широта искусствоведческих обобщений которых, казалось бы, очень мало соответствовала историко-художественной значимости этого полотна. Таково, например, было развернутое выступление П. П. Гнедича под очень характерным названием: «Г. И. Семирадский и современное искусство»¹. Характеризуя художника, автор писал: «Это — Марлинский семидесятых и восьмидесятых годов; это — художник, не желающий уловлять внутреннего характера своего героя, а утрирующий его наружные качества с условной, если хотите, чисто декадентской фальшью. Как может ни странным многим показаться, что я решаюсь назвать г. Семирадского декадентом, но я в этом искренне убежден... Г. Семирадский отрицает правду, кроме фотографической передачи техники мрамора и материй первого плана... В его людях нет плоти, нет крови, нет мускулов, нет жизни — это манекены для выставки образцово написанного тряпья». Затем Гнедич переходит к главному: «Пусть он нравится многим. И Кукольник, и Марлинский нравились, — и тогда находились защитники, которые с презрением отвергивались от „Повестей Белкина“ и от „Тамани“, предпочитая своих кумиров. Но ударил час, рухнул размалеванный хлам из ложных божниц — и на смену им пришли Тургенев и Толстой».

С решительными возражениями Гнедичу и защитой Семирадского выступил в той же газете А. В. Амфитеатров². Он пытался опровергнуть и мысль Гнедича о возможном временном успехе малозначительных художественных произведений. «Мне думается, — писал он, — что отрицать вкус, который толпа обнаруживает сама по себе, по собственному инстинкту, и навязывать ей вкусы, диктуемые теоретическим ценительством, — историческая несправедливость. Если заглянуть в глубь истории искусства, мы непременно видим: все долговечные их шедевры были оценены толпою по достоинству — хоть не тонко, да зато прочно, хоть не по критическому сознанию, зато по вечному инстинкту правды и красоты, смутно живущему в массах».

Сейчас, разумеется, нет никакой необходимости рассматривать этот спор с точки зрения

оценки самой картины — время с достаточной наглядностью показало правоту ее критиков. Гораздо существеннее отметить иное: откровенную попытку Амфитеатрова ссылкой на «толпу» и на «вечный инстинкт правды и красоты, смутно живущий в массах», абсолютизировать эстетические принципы буржуазного искусства.

Вся сложность этой проблемы заключалась в том, что обращение Амфитеатрова к «массам» отнюдь не было лишь демагогическим приемом и довольно точно учитывало широко распространенные в то время в определенной среде художественные вкусы. Буржуазное мещанство значительно усиливало в тот период свои притязания на роль судьи в вопросах искусства. Воздействие мещанского вкуса оказалось весьма значительным не только потому, что его носители быстро пополнили собой ряды выставочной публики. Главное было в том, что взгляды этой общественной среды, возникавшей главным образом в результате социального расслоения русской деревни, выдавались, будучи порой поддержанными и оформленными позднеароднической идеологией, за эстетические потребности народа, за его действительные идеалы и пристрастия (приведенное высказывание Амфитеатрова как раз очень показательное в данном смысле). Поэтому в большой популярности картин, подобных «Дирцее» Семирадского, не было ничего неожиданного, и в этой популярности заключалась серьезная объективная сила академического искусства³.

Это обстоятельство хорошо осознавалось наиболее вдумчивыми художественными критиками, и они ясно отдавали себе отчет, что консервативные зрительские вкусы, формирующиеся под сильным воздействием буржуазно-мещанской идеологии, играли не последнюю роль в пышном цветении эклектического салонного академизма. Так, один из серьезных писателей тех лет по вопросам искусства, Сергей Глаголь, в своей развернутой рецензии на 8 выставку Петербургского общества художников именно с этих позиций старался подойти к оценке экспонатов. Подчеркивая абсолютную неприемлемость для него подобных работ, автор вместе с тем признавал, что творчество членов этого общества «составляет жизнь десятков людей, и тысяч других людей любит искренне

¹ Rectus [П. Гнедич]. Г. И. Семирадский и современное искусство. — «Новое время», 5 марта 1898 г.

² Old Gentleman [А. Амфитеатров]. Этюды. — «Новое время», 8 марта 1898 г.

³ Как сообщала пресса, выставку Петербургского общества художников, на которой демонстрировалась «Дирцея» Семирадского, посетило за месяц 20 000 человек — для того времени цифра весьма и весьма значительная.

всем этим и твердо уверены в том, что это-то и есть настоящее искусство, достойное всякого поощрения и всякой похвалы», и что поэтому «нельзя относиться к нему без внимания, нельзя обходить его молчанием или ограничиваться несколькими сказанными о нем словами». Далее Сергей Глаголь ставил перед собой и читателем вопрос: «В чем разница между этими двумя искусствами: искусством гг. петербургских художников и искусством Репиных, Серовых, Васнецовых и т. п., и почему первые гораздо ближе большинству, нежели вторые?»¹

Пытаясь найти ответы на поставленные вопросы, автор статьи ограничивался рассмотрением собственно художественных задач и потому не смог достаточно убедительно и глубоко решить эту проблему. Но сама ее постановка на страницах тогдашних газет — чрезвычайно многозначительный факт в художественной жизни России на рубеже XIX и XX веков, и его необходимо иметь в виду, продолжая рассматривать некоторые другие явления той же эпохи, отражавшие желание практически или теоретически осмыслить проблему реальных взаимоотношений художника и общества.

«История литературы,— писал в 1895 году известный русский деятель книги Н. А. Рубакин,— не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история читателей этих произведений»². Подобная мысль, а она, конечно, вполне относится и к истории изобразительного искусства, могла появиться именно в то время, когда сам ход исторического развития общества требовал резко изменить не только содержание, но и формы художественно-культурного процесса. Таким временем для России и был рубеж XIX и XX веков.

Быстрое приобщение к сознательной социальной жизни широких народных масс являлось, как указывал В. И. Ленин, важнейшей стороной исторического развития России в канун первой русской революции. Форсированный рост капитализма в стране безжалостно разрушал последние остатки патриархальной замкнутости крестьянства и вместе с нею — народнические иллюзии об особых исторических судьбах русской деревни, о неизбежности ее экономических, социальных и духовных устоев.

Относящееся как раз к этому времени быстрое распространение марксистских идей в России потрясло до основания всю систему народнической идеологии. В самых различных сферах духовной жизни все явственнее вырисовывались те действительные задачи, которые определялись не идеалистическими социальными теориями, а реальными потребностями исторического развития России.

Хотели того или нет художественные деятели, а это зависело от их идейных и социальных позиций, они должны были считаться прежде всего с расширением общественной сферы искусства. Чрезвычайно показателен в этом смысле, если говорить об изобразительном творчестве, резко возросший интерес со стороны самых различных общественных кругов к прикладному искусству, или, как тогда говорили, к художественной индустрии. Подробное рассмотрение этой стороны русской культуры — задача специальной главы. Ограничимся поэтому лишь отдельными фактами из этой области художественной жизни, имеющими общий интерес.

В конце 1898 — начале 1899 года почти одновременно начали выходить два специальных художественных журнала, и редакция одного из них уже в самом названии — «Искусство и художественная промышленность» — подчеркивала то внимание, которое она намерена была уделить вопросам прикладного искусства. Этим же вопросам весьма значительное место отводил на своих страницах и второй журнал — «Мир искусства».

На рубеже XIX и XX веков значительно увеличивается количество выставок, демонстрирующих изделия художественной промышленности. При этом в России очень часто экспонировались художественно-бытовые предметы европейских стран, а русские выставлялись в свою очередь за границей. Назовем в качестве примеров международную выставку «Искусство и индустрия» в Стокгольме в 1897 году, Французскую художественную и художественно-промышленную выставку в Петербурге и Москве, состоявшуюся в 1899 году, прошедшую в том же году в Петербурге Австро-Венгерскую выставку картин и художественных предметов, отдел русского прикладного искусства на Всемирной выставке в Париже 1900 года и т. д. Поисками новых средств для развития массовых форм искусства было озабочено Общество поощрения художеств. Оно организовало осенью 1897 года в Петербурге Международную выставку афиш, вызвавшую оживленные комментарии в печати. Изделия прикладного искусства все чаще и ча-

¹ Сергей Глаголь [С. Голоушев]. VIII-ая выставка картин С.-Петербургского общества художников.— «Курьер», 1900, 13 и 19 апреля.

² Н. Рубакин. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895, стр. 1.

ще включались и в экспозиции обычных художественных выставок, образуя так называемый «художественно-промышленный отдел». Особенно важную роль эти «отделы» играли на выставках «Мира искусства».

Одновременно шли весьма характерные споры о теоретических проблемах прикладного искусства. Главный из обсуждавшихся вопросов касался взаимоотношений между профессиональным прикладным искусством и народным творчеством. Разговор этот приобретал порой общезстетический смысл: в попытках преодолеть уже давно существовавший и все усиливающийся разрыв между народным творчеством и «художественной индустрией» многие деятели русской культуры видели главную возможность дальнейшего художественного прогресса, с одной стороны, и важнейшее средство приобщения народа к эстетическим ценностям — с другой¹. Практические начинания художников в усадьбах меценатов С. И. и Е. Г. Мамонтовых в Абрамцево и М. К. Тенишевой в Талашкине были не чем иным, как желанием на деле проверить эти идеи.

Весьма показательно, что стремление наладить производство предметов бытового обихода и в том и в другом случае сопровождалось составлением коллекции изделий народного творчества, приобретающихся в окрестных селах, на ярмарках и т. д.

Следует сразу же отметить, что интерес к народному искусству, а через него и к миру народных эстетических представлений и верований был чрезвычайно многозначен как по своим причинам, так и по своим следствиям, и его принципиальный смысл отнюдь не ограничивался проблемами развития декоративно-прикладного искусства. Пристальное внимание профессиональных мастеров к народному фольклору в самых различных формах его проявления оказалось важнейшей особенностью художественных исканий эпохи.

Возвращаясь к деятельности мастерских Абрамцево и Талашкина, мы видим, что ни настойчивость их создателей, ни подлинный энтузиазм привлеченных к работе художников, среди которых следует назвать В. М. Васнецова и Е. Д. Поленову, не могли принести и не принесли желаемых результатов. В условиях быстро

развивающегося машинного производства любые попытки возрождения кустарных промыслов, основанных на художественных и технических традициях народного творчества, были глубоко утопичны. Вышедшие из Абрамцевской столярной мастерской бытовые предметы, сделанные по эскизам Е. Д. Поленовой, или изготовленная на абрамцевском же гончарном производстве майолика М. А. Врубеля имели подчас высокую, по-настоящему значительную художественную ценность. Однако все эти изделия или же имели крайне ограниченный сбыт (так, например, сделанные в мастерской Абрамцева столы, скамьи, подвесные шкапчики и т. д. продавались сначала через Кустарный музей, а затем через специальный склад на Поварской)², или же просто оказывались уникальными выставочными экспонатами. И в том и в другом случае они становились достоянием крайне узкого социального круга потребителей искусства.

Подобное обстоятельство — одно из самых парадоксальных явлений русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. Будучи по самой своей материальной природе наиболее массовым, наиболее демократическим видом изобразительного творчества, прикладное искусство служило в это время художественно-экспериментальным целям и оказывалось одной из главных сфер новых творческих исканий. Констатируя этот факт и вместе с тем теоретически обосновывая его, А. Н. Бенуа, например, подчеркивал, что «в сущности так называемая „художественная промышленность“ и так называемое „чистое искусство“ — сестры, близнецы одной матери — красоты, до того похожие друг на друга, что и отличить одну от другой иногда очень трудно»³.

Как свидетельствуют факты художественной жизни этой поры, поиски, имеющие в виду всячески расширить общественную сферу воздействия изобразительного творчества, шли в самых различных направлениях. Так, например, выставочная хроника тех лет весьма насыщена разного рода предприятиями, специально рассчитанными на того зрителя, которого, как правило, не было среди завсегдатаев экспозиционных зал. Подобные выставки чаще всего носили название «народных», что само по себе придавало им общественный смысл (хотя их

¹ Обращаясь к истории, авторы статей вспоминали имена Джона Рескина и Уильяма Морриса, пытавшихся в Англии в середине XIX века обновить декоративно-прикладное искусство, вернуть ему изначальный непосредственно творческий характер и народную основу.

² Н. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, стр. 59 и далее.

³ А. Бенуа. История русской живописи. СПб., 1903, стр. 252.

идейно-художественная программа подчас и носила откровенно спекулятивный характер).

Давая самую общую характеристику «народным выставкам» России рубежа XIX и XX веков, следует присоединиться к оценке И. Е. Репина. Отвечая на вопрос руководителя издательства «Посредник», одного из видных пропагандистов толстовских идей И. И. Горбунова-Посадова, он писал в 1907 году: «О народных выставках до сих пор были опыты скромные. Самый лучший — Розвадовского на Украине»¹.

О выставках В. К. Розвадовского в дальнейшем нам придется говорить специально. Сейчас же хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на действительно «скромные» итоги, деятельность по организации «народных выставок» в условиях тех лет имела серьезное значение и заслуживает внимания во всяком случае как крайне симптоматичный факт художественной жизни. Отсутствие каких-либо исследований по этому поводу дает нам право хотя бы в информационном плане несколько подробнее изложить некоторые события.

В 1899 году Московское товарищество художников, откликаясь на просьбу одной из просветительных организаций, устраивает народную выставку картин². Некоторые детали об этой экспозиции мы узнаем из журнальной заметки, в которой сообщалось, что «со второго дня праздника Пасхи Московским Обществом содействия устройству общеобразовательных народных развлечений была открыта выставка картин для народа. Она поместилась при содержимой Обществом чайной на Смоленском бульваре в д. Чиловых и заняла всего одну залу. Зашедший в чайную небогатый посетитель мог тут же всего за пять копеек осмотреть и собранные картины». Указав, что выставлено было всего лишь двадцать девять картин, и перечислив затем представленных здесь художников, среди которых были такие, как А. Я. Головин, М. И. Шестеркин, Ф. И. Рерберг, Э. Я. Шанкс, автор заметки заключал: «Если мерить ее меркою большой выставки для народа, где предполагаются собранными лучшие произведения живописи, а вместе и доступные его пониманию, то, конечно, она такой мерки выдержать не может, да, очевидно, она на это не претендовала. С точки зрения той скромной задачи, которая тут

была поставлена, можно сказать, что намеченная устроителями цель достигалась в известной степени, и все-таки простой человек получал здесь гораздо больше, чем от обычных удовольствий любого народного балагана»³.

Скудость сообщаемых заметкой сведений не позволяет ясно представить себе состав этой экспозиции, хотя названные автором некоторые участники выставки дают основание говорить о том, что по крайней мере часть из представленных здесь картин — это не ремесленные поделки «для народа», а серьезные произведения жанровой и пейзажной живописи. Но в данном случае главное даже не в этом. Отмеченный факт свидетельствовал прежде всего о том, что вслед за появлением литературных изданий, рассчитанных на широкие народные массы (деятельность издательств «Посредник», «Народная библиотека» может служить наглядным тому примером), вслед за возникновением народных театров в культурный обиход России входили, пусть очень робко, и выставки изобразительного искусства, обращенные к самому широкому демократическому зрителю.

В демократизации самих форм существования изобразительного искусства главную роль, как и прежде, играли передвижники. Выше уже говорилось, что еще в конце 1880-х годов Товарищество начинает практиковать посылку в провинциальные города так называемых «параллельных» выставок. Под бесспорным влиянием деятельности передвижников в провинциях возникают самостоятельные художественные общества, преследующие те же цели, что и петербургское Товарищество. Так, например, в конце 1897 года газеты сообщали, что группой казанских художников составлен «проект устава Общества поволжских художников, преследующего не только цели поднятия художественного вкуса среди местного общества, но и устройства передвижных художественных выставок по всем более или менее значительным городам Поволжья»⁴. В марте 1903 года было создано Общество сибирских передвижных художественных выставок⁵. В том же году состоялась 1-я Сибирская передвижная выставка, на которой участвовали такие известные художни-

³ И. Некрасов. *Московские художественные новости*. — *Искусство и художественная промышленность*, 1899, № 8, стр. 702—703.

⁴ «Новости и биржевая газета», 14 декабря 1897 г.

⁵ Устав Общества подписали: М. И. Педашенко-Третьякова, М. В. Сукачева, В. В. Матз, А. И. Менделеева, Е. М. Вем, П. Самойлов, А. А. Киселев, Э. Визель. См.: ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1903, ед. хр. 3—32.

¹ И. Репин. *Письма к писателям и литературным деятелям*. М., 1950, стр. 177.

² М. Шестеркин. *Общий обзор деятельности Московского товарищества художников за 1899 г.* — *Отдел рукописей ГТГ*, ед. хр. 43/62.

ки, как В. В. Матэ, А. А. Киселев, Л. Ф. Лагорио и др.¹

Помимо традиционных видов своей выставочной деятельности Товарищество передвижных художественных выставок в начале XX века ищет новые формы сближения искусства со зрителем. Так, весной 1904 года оно организует 1-ю Народную выставку картин. Крайне характерно, что одним из мест, где должна была экспонироваться эта выставка, был завод Нобеля. Вот что писала по поводу выставки одна из газет: «На Шлиссельбургском шоссе, в здании Смоленской земской школы 29 марта открылась 1-я Народная выставка картин Товарищества передвижных выставок. Для этой цели художниками написано до тридцати новых картин и переработаны старые. Все они приурочены к понятиям рабочего класса... Что подобные выставки желательны, показал наплыв посетителей... В первый же день народа перебивало там более трехсот человек... Картины писаны В. Маковским, Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Лемохом, Беггровым, Богдановым-Бельским, А. Маковским, Поповым, Савицким, Касаткиным, Богдановым и др.»²

В этих нескольких строках краткой газетной хроники обращает внимание сообщаемое рецензентом сведение о картинах, специально «приуроченных к понятиям рабочего класса». Вопрос этот очень интересен. Дело в том, что в начале XX века творчество передвижников в большей мере, чем произведения любых других мастеров, сохраняло понятную в своей реалистической традиционности художественную форму. В картинах таких художников, как Касаткин, все чаще и чаще изображалась жизнь пролетариата, и это должно было делать работы подобного рода особенно близкими рабочему зрителю. И тем не менее, по-видимому, готовясь к «народной выставке», члены Товарищества действительно пытались как-то дополнительно приспособить свои полотна к тем просветительным задачам, которые они перед собой ставили. Сохранилось крайне любопытное свидетельство очевидца, характеризующее и чрез-

вычайную сложность этих «поисков» нового зрителя, и серьезные просчеты, которые были поначалу на этом пути. «Одно время, — вспоминает Я. Минченков, — среди старых передвижников явилась мысль более приблизить искусство к среде рабочего класса и крестьянства, направить выставку картин в фабрично-заводские районы и в деревни, на базары и ярмарки, где скопляется крестьянская масса. Главным инициатором этого дела, вполне отвечающего задачам передвижничества, был Мясоедов. Только осуществить его идею и довести ее до конца Товариществу не удалось.

По указаниям Мясоедова для народной выставки были написаны повторения прежних картин передвижников, все одинакового размера и в несколько украшенном виде, более доступном, как полагали художники, для народа. Главное внимание уделено было содержанию картины; мастерство, техника, чисто живописные задачи считались здесь излишними. Рабочему классу и крестьянству преподносилось как бы второсортное искусство с устаревшими уже тенденциями. В этом, как показал опыт, и заключалась ошибка стариков, утративших былую связь с широкими народными массами и не чующих духовных запросов этих масс.

Выставку сперва направили в рабочие районы Петербурга, и здесь она потерпела полное фиаско. Рабочие со школьной скамьи, когда их водили на передвижные выставки и в музеи, уже в достаточной степени воспитали свое художественное чувство, и у них появились большие требования к искусству; то, что предложили им передвижники на своей „народной“ выставке, их не удовлетворило»³.

Это признание, в котором краски, возможно, несколько и сгущены, особенно примечательно, ибо оно принадлежит человеку, тесно связанному с передвижниками, отдававшему себе отчет в том, что в своем первоизданном виде творчество лучших членов Товарищества живо воспринималось самым широким демократическим зрителем. «Не забудется, — пишет Я. Минченков, — такой, например, случай, когда в сороковую годовщину Товарищества пришел представитель от рабочей организации и с натугой на-

¹ «Русские ведомости», 13 октября 1903 г.

² «Новое время», 31 марта 1904 г. Идея «народных выставок» зародилась у передвижников, по всей видимости, еще задолго до этого. Так, в ноябре 1898 года С. А. Виноградов сообщал в письме, что на очередной «пятнице» передвижников Мясоедов поднял вопрос о «народной выставке», «которая должна ездить по деревням в телеге... Картины должны быть писаны на клеенках двусторонних — чтобы не боялись дождя и других непогод» (Отдел рукописей ГТГ, ед. кр. 9/163, л. 3).

³ Я. Минченков. Указ. соч., стр. 309—310. Как явствует из архивных документов, выставка в здании Смоленской земской школы была открыта в течение недели и за это время ее посетило свыше тысячи человек. В дальнейшем она была направлена в провинцию и побывала в таких городах, как Саратов и Новочеркасск. Среди художников, представленных на выставке, — Богданов-Бельский, Касаткин, В. Маковский, Дубовской, А. Киселев, Мясоедов, Савицкий и др. (Отдел рукописей ГТГ, ед. кр. 69/464).

чал говорить: „Я от кожевников как бы сказать... поблагодарить... Ну, словом, спасибо вам, художники, что пускаете к себе на выставку и выводите нас в людское положение“¹. А потом размахнулся широко и весело хлопнул по руке тяжелой ладонью. От его рукопожатия стало и больно и как-то свежо»¹.

Наряду с передвижниками организацией «народных выставок» начали заниматься другие художественные объединения и даже отдельные лица. Имя одного из них — В. К. Розвадовского — как мы видели, назвал Репин, считая его опыты в этой области «самыми лучшими».

В подробном отчете о своем предприятии Розвадовский, недавний выпускник Академии художеств, детально рассказывал об устроенной им выставке². Отзывы прессы дополняют его обстоятельный рассказ.

Получив субсидию от Академии художеств и оборудовав для экспозиционных целей специальный шатер, Розвадовский отправился с выставкой в долгий путь. Маршрут поездки начинался с Киева, где выставка была открыта в июне 1904 года, и проходил по некоторым украинским губерниям. Поездка продолжалась полгода, и, как сообщает автор, выставку смотрели в двухстах селах и деревнях и в десяти городах. За это время у полотен художников побывало почти шестьдесят пять тысяч человек.

Экспозиция выставки — несколько десятков картин, очень разных как по своему качеству, так и по содержанию и художественно-стилистическим особенностям. Здесь были работы Репина (эскиз картины «Иди за мною, сатано»), Шмарова («На войну»), Рериха («Идолы»), Верхотурова («Заковка арестантов») и др. Наряду с картинами демонстрировались и репродукции и диапозитивы, что в свою очередь позволяло проводить публичные беседы об искусстве. О серьезности просветительских намерений Розвадовского может говорить такой факт: в одном из сел организатором выставки была прочитана специальная лекция о русской и итальянской живописи. Крайне любопытен приводимый автором перечень картин русских художников, привлечших наибольший интерес зрителей и слушателей. Это — «Вечерниці» Репина, «Апофеоз войны» Верещагина, «Украинская ночь» Куинджи, «Тайная вечеря», «Голгофа» и «Совесть» Ге, «Русалки» и «Неутешное горе»

Крамского. При этом Розвадовский особенно подчеркивал в своем отчете «чистоту отношения и непосредственность, с которой крестьяне смотрят картину». «...Отношение крестьян к выставке удивительно; они держат себя как в храме...», — свидетельствовал он в одном из своих писем, отмечая далее, что, таким образом, скептицизм академических деятелей и петербургских чиновников, «у которых еще свежо воспоминание о розгах для воспитания народных масс» и которым казалась «чем-то диким» эстетика для простонародья, был посрамлен³.

Разумеется, опыт Розвадовского и подобные ему начинания не могли в условиях тех лет преодолеть глубочайшую пропасть, лежавшую между искусством и широкими народными массами⁴. Также не могли они серьезно противостоять хлынувшему в город и деревню потоку дешевой лубочной продукции, нередко представлявшей грубую подделку под народные вкусы и стремившейся скрыть художественную скудость за пошлой дидактикой. При этом нужно иметь в виду, что при организации «народных выставок» противоборствовали самые различные идейные и социальные тенденции. Художественная жизнь России на рубеже двух веков знает такие факты, когда «народная выставка» оказывалась средством вовлечения демократического зрителя в круг идей и эстетических представлений консервативного буржуазного искусства. Такова была на шумевшая в свое время 1-я Народная выставка картин, организованная в 1898 году в петербургском Конногвардейском манеже уже известным нам Петербургским обществом художников.

Устроители не задавались целью собрать на выставке какие-то специально исполненные «для народа» картины, а представили там обычную продукцию членов общества. Этот факт как будто свидетельствовал о серьезности наме-

³ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1902, ед. кр. 3—29. Письмо написано в сентябре 1904 года и адресовано вице-президенту Академии художеств И. И. Толстому.

⁴ В 1905 и 1906 годах Розвадовский продолжил свое дело, организовав на этот раз несколько параллельно действующих «народных выставок», охвативших весь юго-запад России. Кроме того, как отмечалось в газетах, в 1906 году художник В. Н. Федорович занялся устройством подобных же экспозиций по средней полосе России (Московской, Тверской и Новгородской губерниям).

⁵ Стоит в связи с этим вспомнить, например, сговора молодого Горького на то, что естественная потребность народа в красоте по необходимости часто удовлетворялась обертками мыла Брокер, бойко продававшимися в деревне сельскими перекупщиками, и что поэтому средствами эстетического воспитания народа оказывались модные рекламы парфюмерных магазинов («Одесские новости», 13 июня 1896 г.).

¹ Я. Минченков. Указ. соч., стр. 118.

² В. Розвадовский. Отчет художника В. К. Розвадовского об устройстве в 1904 году народной выставки картин в Киевской и Подольской губерниях. СПб., 1905.

рений организаторов выставки и немедленно был особо отмечен прессой. Приведем один газетный отзыв, свидетельствующий, помимо всего, о большом интересе, который существовал в то время к рассматриваемой проблеме. «Я считаю решенным, — писал автор статьи, — спор о том, что давать народу: манную кашу — или серьезный художественный материал. Опыт и наблюдения последних лет до очевидности ясно показали всю несравненную великую пользу, все воспитательное значение именно высокохудожественных образов...

Общество, устроившее первую народную выставку картин, как нельзя лучше поняло эту простую истину. Оно взяло манеж, куда простолюдин, не стесняясь этикетами и паркетам, может входить в калошах и шапке, назначило за вход пятачок, за каталог — столько же — чего дешевле?! — и собрало более пятисот прекрасных картин... Вышло, что для народа — только дешевая входная плата и земляной пол манежа, а вечное прекрасное искусство — для всех»¹.

В действительности дело с этой выставкой обстоит гораздо сложнее. Под видом «подлинного», «истинного» художественного творчества зрителю преподносили чаще всего образцы позднего салонного академизма, т. е. те же суррогаты искусства, но приспособленные к иным вкусам и понятиям. Недаром «гвоздем» выставки должна была стать знакомая нам картина Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона», несколькими месяцами раньше демонстрировавшаяся на 6-й выставке Петербургского общества художников. Уже тогда в некоторых статьях делалась попытка видеть причину ее популярности в «вечном инстинкте правды и красоты, смутно живущем в массах». Руководствуясь подобными взглядами, было вполне логично следующим шагом обратиться к схожие с ним произведения к «массам» и как бы на практике доказать всеобъемлющее значение буржуазных вкусов и морали.

Однако при всем том, что побуждения, которыми руководствовались организаторы выставки, были весьма и весьма далеки от подлинного демократизма, от желаний действительно учитывать настоящие эстетические потребности народа, количество посетителей экспозиции было достаточно велико. По сведениям печати, выставку посетило свыше 60 000 человек — число едва ли не рекордное для выставочной жизни той поры. Журнал «Нива», рекламируя 1-ю Народную вы-

ставку картин (факт сам по себе очень характерный, учитывая основную ориентацию этого издания в вопросах изобразительного искусства), поместил гравюру, изображавшую внутренний вид Конногвардейского манежа с развешенными по стенам картинами и с группами зрителей, осматривающих экспозицию². С особым старанием художник пытался передать «простонародный» облик посетителей выставки. Газетные репортеры также всячески подчеркивали, что на выставку эту главным образом «шел простолюдин».

Разумеется, прежде чем делать какие-либо выводы из успеха этой выставки, выводы, касающиеся связи академического искусства с теми или иными общественными вкусами, мы обязаны были бы точно определить конкретный социальный состав посетителей Конногвардейского манежа.

К сожалению, подобная статистика в то время не велась, и это крайне затрудняет решение нашей задачи. Но приблизительный характер интересующей нас публики мы можем себе представить, используя для этой цели усиленно проводившееся в то время социологическое изучение читательских интересов.

Уже цитировавшийся нами Н. А. Рубакин выделял в специальную группу особый вид чрезвычайно распространенной в то время литературы, которую он называл «переводной дребеденью». По своим свойствам она имела много общего с поздним салонным академизмом в изобразительном искусстве. Отличительные качества этой литературы заключались в поверхностной занимательности сюжета, в пристрастии авторов к изображению «красивой жизни» и мелодраматических эффектов. Рубакин писал по этому поводу: «К главным потребителям переводной беллетристики принадлежат, во-первых, те, кто только что привыкает к „толстой“ книге, — торговцы, лавочники, конторщики, купцы, вообще те..., кто не требует от книги ничего, кроме развлечения. Эти люди ищут в книге „приключений с героями“, именно с героями, ни с кем другим. Они долго роются в каталогах, ищут заглавий пострашнее и позамысловатее („Полны руки роз, золота и крови“, „С брачной постели на эшафот“, „Три рода любви“ и т. п.)». Другая категория людей, интересующихся «переводной дребеденью», — это,

² «Нива», 1898, № 42. Гравюра эта (по рисунку Бролинга) сопровождалась заметкой, в которой, в частности, говорилось: «Бросив взгляд на помещаемый в настоящем номере рисунок, читатель убедится, что выставку посещали все слои общества...»

¹ Серг. Печорин. Первая народная выставка картин. — «Новости и биржевая газета», 7 августа 1898 г.

по словам Рубакина, читатели, которые «хотя и знают ей какая цена», но усиленно пользуются ею, ибо «произведения лучших авторов называются „утомительными“, а произведения идейные — „беспокойными“»¹.

Сравнение литературы подобного рода с живописью позднеакадемического толка, как и всякая аналогия, может быть проведено лишь в известных пределах. Но даже ограниченное сходство между ними позволяет нам понять причины многолюдности выставок Петербургского общества художников, а также представить себе, кого именно имели в виду авторы газетных хроник под названием «простолудин». И, наконец, главный вывод, который можно сделать, заключается в том, что, как бы ни были многочисленны группы зрителей, интересовавшихся творчеством эпигонов академического искусства, у нас нет никаких оснований отождествлять их с понятием народа вообще.

В обстановке острой идеологической борьбы и сложных поисков, в которых важнейшее место заняла проблема искусства и зрителя, целым событием в культурной жизни России явилось появление работы Л. Н. Толстого «Что такое искусство?», напечатанной в конце 1897 и начале 1898 года². Написанные человеком, обладавшим огромным писательским и нравственным авторитетом среди широчайших слоев русской читающей публики, статьи эти вызвали если не переполох, то во всяком случае смятение — настолько неожиданны и парадоксальны были выводы автора, полностью отрицавшие художественную ценность многих и многих произведений искусства, уже давно вошедших в историю мировой культуры.

Излагая причины появления своего трактата в свет, Толстой рисует хорошо знакомую нам картину необычайного оживления, по крайней мере с точки зрения внешнего наблюдателя, художественной жизни России в конце XIX века. «Возьмите, — пишет Толстой, — какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов»³.

¹ Н. Рубакин. Указ. соч., стр. 132—135.

² «Вопросы философии и психологии», 1897, № 5 (книга 40) и 1898, № 1 (книга 41). В дальнейшем работа цитируется по изд.: «Сочинения Л. Н. Толстого», ч. 15. «Что такое искусство?». М., 1898.

³ Сочинения Л. Н. Толстого, стр. 5.

Чрезвычайно характерно утверждение автора о необходимости новой постановки вопроса о смысле искусства именно в это время, когда в противоположность всем предшествующим эпохам «во всех людях есть хотя бы смутное сознание о равноправности всех людей»⁴. Этими словами, за которыми чувствовались исторические изменения, происходившие в стране в канун первой русской революции, и определялась исходная позиция автора в его характеристике теоретических проблем.

Мы уже видели, что одной из существенных сторон художественной жизни России на рубеже двух веков были сложные и подчас очень противоречивые поиски путей, которые могли бы преодолеть разрыв между искусством и широким демократическим зрителем. Этот разрыв явился одной из главных причин обеспокоенности писателя. Более того, его существование приводило Толстого к мысли о полной несостоятельности («господского искусства»), его бессмысленности и ненужности.

Здесь не место подробно рассматривать изложенную в толстовском трактате систему эстетических взглядов. Отметим лишь, что идея Л. Н. Толстого о воспитании религиозных чувств как о высшей цели и предназначении искусства резко критиковалась передовыми мыслителями той поры. Напомним, что почти в то же время в России начинает развиваться марксистская эстетическая мысль (так, в 1899 году в русских журналах началось печатание «Писем без адреса» Г. В. Плеханова) и рядом с материалистическим, классовым анализом закономерностей развития искусства и его общественной природы особенно наглядно выступали субъективизм и идеалистическая сущность художественно-теоретических взглядов великого писателя.

Но вместе с тем эстетический трактат Л. Н. Толстого с необычайной полнотой отразил кризисную, переломную эпоху в истории русского искусства, отразил время, когда в муках и борьбе не только рождались новые творческие принципы, но и менялось реальное взаимоотношение художника и общества, менялся и теоретический, и практический аспект проблемы народности искусства. И в этом смысле критический пафос работы оказывался направленным главным образом против современного писателю буржуазного искусства, ставшего тормозом дальнейшего художественного прогресса.

Разумеется, Толстой был абсолютно неправ, зачеркивая все профессиональное искусство,

⁴ Там же, стр. 13.

или, как он его называл, «искусство высших классов», только за то, что в условиях эксплуататорского общества оно было недоступно народу. Несомненно, однако, что мысли писателя по этому поводу, соотнесенные со многими современными ему явлениями искусства, оказывались исторически оправданными и верно отражали упадочные, антинародные черты буржуазной культуры, всячески рядившей себя в демократические одежды.

* * *

Одной из весьма характерных сторон художественной жизни России рубежа XIX и XX веков были многочисленные выставки зарубежных художников. На протяжении рассматриваемого десятилетия у петербуржцев и москвичей побывало искусство почти всех национальных художественных школ Западной Европы: французской, немецкой, английской, голландской, бельгийской, австрийской, венгерской, шведской и других, а также искусство Соединенных Штатов Америки и Японии. В экспозицию обычно включались живопись и рисунок, скульптура и предметы декоративно-прикладного искусства. Произведения иностранных мастеров начинали демонстрироваться и на выставках, посвященных отечественному искусству.

Что руководило организаторами всех этих выставок, чем объяснить столь необычайное оживление международных связей русского искусства в этот период?

Как и во всякую переломную эпоху, а особенно в эпоху, на пороге которой стояли исторические революционные события, в эти годы особенно ясно обозначается подготовка различных сил к ожесточенным политическим схваткам. При этом, как и 50—60 лет назад, в пору формирования нового, демократического этапа русского освободительного движения, в интересующий нас период многие политические споры приобретают характер полемики о национальном своеобразии социального уклада страны и общих закономерностях развития общества, о месте прошлого и будущего России в исторической судьбе других народов и об уроках, которые она может извлечь из исторического опыта европейских стран.

Все эти споры непосредственно сказывались и в области культуры. Проблемы национального и интернационального в грядущем историческом развитии страны становились (подчас в чрезвычайно превратном и мистифицированном виде) основой различных эстетических

систем и художественных концепций. Быстро усиливавшийся кризис буржуазной культуры усугублял сложность подобных исканий, и вполне естественное стремление расширить художественный кругозор часто оборачивалось программным космополитизмом, равно как и столь же законный интерес к традициям собственного искусства иногда приобретал националистическую или же религиозно-мистическую окраску. Особенно показательны в этом отношении не столько художественные произведения, сколько различные декларации, доктринерские рассуждения, громогласные, рассчитанные на эффект полемические статьи и т. д.

Прежде чем перейти к обзору выставок зарубежного искусства в России во второй половине 1890 — начале 1900-х года, уместно сделать одно предварительное замечание.

Организация в России выставок творчества чужеземных мастеров была отнюдь не единственным фактором и средством расширения международных связей русского искусства. Если говорить о практических результатах, о реальном воздействии на происходивший в России художественный процесс, то значение выставочной деятельности в этой области было не так уж велико. Гораздо ощутимее влияние западноевропейского искусства, шедшее через европейские художественные школы, в которых обучались некоторые русские художники¹. Многие русские мастера отправляются учиться (именно учиться, а не только совершенствовать свое мастерство, как это бывало раньше) в частные учебные заведения Европы, популярные в то время в артистическом мире. Таковыми были в первую очередь парижские студии Уистлера, Кормона, Жюльена, мастерская Коларосси, а также школы Ашбе и Холлоши в Мюнхене².

Мы не имеем здесь возможности подробно рассматривать тот творческий багаж, разумеется свой в каждом отдельном случае, с которым возвращались в Россию молодые живо-

¹ Не следует также забывать, что в рассматриваемое время существовал ряд художественных собраний, в которых можно было познакомиться со многими, в том числе и совершенно первоклассными, образцами зарубежного изобразительного искусства.

² Пребыванию русских художников в мюнхенских и парижских студиях посвящены интересные страницы в воспоминаниях некоторых очевидцев (И. Грабарь. *Моя жизнь. Автобиографические записки*. М., 1937; А. Остроумова-Лебедева. *Автобиографические записки*. Л., 1935; К. Петров-Водкин. *Пространство Эвклида*. Л., 1932; С. Щербатов. *Художник в ушедшей России*. Нью-Йорк, 1955. См. также: Н. Молева, Э. Белятин. *Школа Ашбе*. М., 1959).

писцы, графики и скульпторы — это можно сделать лишь на основании специального исследования. Отметим, что в конечном счете вопрос о претворении накопленных за границей личных впечатлений и творческого опыта находился в самой непосредственной связи с позицией художника по отношению к проблемам национального русского искусства, с его взглядами на цели и задачи творчества в реальных общественных условиях русской действительности.

В этом кратком обзоре художественной жизни у нас нет места специально говорить и о другом важнейшем аспекте того же вопроса — о воздействии западноевропейской культуры на русскую через различные философско-эстетические теории и литературную практику. Пути такого воздействия были чрезвычайно многообразны. Иногда оно создавало идеологические предпосылки к более или менее длительному интересу к новейшим художественным течениям Запада — ниже можно будет убедиться в этом на примере некоторых конкретных случаев. Порою же дело ограничивалось сферой моды, «вкуса» эпохи. Подобное влияние, хотя и оставляло часто очень заметный след на творческих занятиях художников, не затрагивало основ происходивших историко-культурных процессов.

Таким образом, вопрос об иностранных выставках в России оказывается лишь частью проблемы, касающейся связи русского искусства с искусством Западной Европы. Но вместе с тем он и шире собственно художественных проблем, ибо каждая выставка зарубежного творчества вне всякой зависимости от того, влияла она на деятельность русских мастеров или нет, становилась фактом культурной жизни России и в том или ином отношении к ней раскрывались духовные потребности зрителей, высказывались их эстетические интересы.

Все те сложности и противоречия русской художественной жизни рубежа двух веков, о которых шла речь выше, в полной мере сказались на взаимоотношениях русского зрителя с искусством зарубежных стран. От углубленного внимания к лучшим достижениям иностранных мастеров до бездумного обывательского восторга перед буржуазным салоном, от серьезных просветительских намерений до самых элементарных меркантильных соображений — таков был диапазон трудно совместимых, а подчас и прямо противоположных жизненных потребностей и организационных стимулов, проявлявшихся как с русской, так и с зарубежной стороны. Как и в других случаях, выставочная деятельность ока-

зывалась здесь одной из форм острой борьбы различных идейных и художественных взглядов.

Глядя на хронику выставок тех лет, можно поначалу прийти к выводу, что посетители экспозиционных зал получали исчерпывающее представление о творчестве зарубежных художников. В самом деле, по обилию иностранных выставок эта пора не знает себе равных во всей истории русской художественной жизни. Выставки следовали одна за другой, а, например, французское искусство на протяжении короткого срока — с 1896 по 1899 год — четырежды демонстрировалось в Петербурге и Москве.

Но стоит внимательнее ознакомиться с составом этих выставок и отзывами современников, как та же картина предстает в ином свете.

Главная беда подавляющего большинства зарубежных выставок заключалась в отсутствии серьезных качественных критериев в отборе экспонируемых произведений, в возведенном в принцип эклектизме. Весьма показательны в этом смысле были экспозиции французского искусства. Частая демонстрация французских художественных выставок находилась в ряду многих других значительных фактов, свидетельствовавших о серьезном внимании русской публики к богатейшим культурным традициям этой страны. Сам принцип формирования экспозиций — все они должны были давать определенную ретроспекцию по крайней мере в пределах второй половины XIX века — казалось бы, вполне соответствовал тому широкому историко-художественному взгляду на французское искусство, который был свойствен в то время русской общественности. Однако конкретный состав этих выставок (мы оставляем пока в стороне международную выставку «Мира искусства») был довольно слаб, случаен и эклектичен, со множеством пропусков и «белых пятен». Так, например, на французской выставке 1896 года, устроенной сначала в Петербурге, а затем в Москве, картины Энгра, Милле, Курбе, Коро, К. Моне, Сислея, Ренуара и немногих других крупнейших художников, по-видимому, совершенно терялись среди произведений третьестепенных мастеров, заполнявших собою экспозиционные залы. Здесь были, конечно, свои «мэтры», свои громкие имена и титулованные особы. Такие широко представленные на выставке художники, как Бугро, Бенжамен-Констан, Жером, Лефевр, Рошгросс, пользовались общеевропейской известностью, и их произведения при всем незначительном отличии друг от друга служили эталоном позднеакадемического выспренного пустословия.

Подобный акцент на салонном академизме был свойствен и некоторым другим выставкам зарубежного искусства. Так, например, на английской выставке, открывшейся в Петербурге в январе 1898 года, устроители отменно постарались, чтобы показать английского «собрата» Семирадского, популярнейшего живописца буржуазных гостиных Альма Тадему. В экспозицию были включены два его больших полотна — «Золотые цепи любви» и «Розы как наслаждение любви». Эти картины царили на выставке, газетные репортеры соревновались в похвалах по их адресу. Вышедшая в России за год до этого монография об Альма Тадеме, принадлежавшая известному в то время пропагандисту позднеакадемического искусства Ф. И. Булгакову, еще более подогревала интерес к этому мастеру. Поэтизация буржуазного комфорта и мещанского «шика», слегка завуалированная ссылкой на далекую античную эпоху, — вот что прельщало обывателя в картинах английского живописца, а нарядная пестрота полотен вполне отвечала невзыскательным вкусам любителей поддельной красоты.

По-иному обстояло дело с выставками зарубежного искусства, организовывавшимися будущими деятелями «Мира искусства», а впоследствии и самой этой группировкой.

Программное западничество «мирискусников» делало их выставочную политику в этой области существенным фактором в осуществлении общей цели — «европеизации» русской художественной культуры. Однако на первых порах их просветительские намерения явно отступали на задний план перед заботами о путях дальнейшего развития самого искусства, путях, разумеется отвечающих их собственным упованиям и творческим интересам. Важно заметить, что с самого же начала эта «европеизация» представлялась «мирискусникам» двусторонним процессом, и если в конце 1890-х годов они делают определенный упор на устройство зарубежных выставок в России, то в начале следующего столетия гораздо больше внимания уделяется ими показу русских художников за границей (наиболее известным предприятием в этой области была прошедшая с большим успехом выставка русского искусства в Париже в 1906 году).

Как известно, Александр Бенуа, обозревая спустя несколько десятилетий ранний период деятельности «Мира искусства», весьма скептически отзывался о первых выставочных «антрепризах» Дягилева, считая их случайными и по выбору выставляемых художественных школ, и по составу демонстрировавшихся экс-

понатов. Однако эту точку зрения можно признать справедливой лишь в отношении самого первого выставочного опыта — организованной весной 1897 года выставки немецких и английских акварелистов. Уже две следующие экспозиции — устроенная осенью того же года выставка скандинавского искусства, а вслед за нею — выставка русских и финляндских художников — меньше всего были похожи на случайную прихоть и в «контексте» тогдашней русской художественной жизни являлись совершенно определенной программой действия.

Еще несколькими годами ранее в России начинает быстро расти интерес к скандинавской художественной культуре. Григ, Ибсен, Бьернсон, несколько позже Стриндберг — вот лишь несколько имен, прочно вошедших в культурный обиход русских людей в конце XIX — начале XX века. Конечно, в разных случаях поднимались и возвеличивались различные стороны творчества скандинавских писателей, композиторов и художников. Со своих эстетических позиций подошли к формированию выставок и участники будущего «Мира искусства», пытаясь в первую очередь приобщить русскую художественную культуру к романтическому «духу Севера», привлекавшему к себе пристальное внимание европейских художественных кругов. Не случайно на страницах своего журнала «мирискусники» предпочитали пропагандировать среди скандинавских художников не таких «европеизировавшихся» мастеров, как швед Цорн или норвежец Таулоу, а гораздо более проникнутого этим «северным духом» Вереншелья (в тогдашней транскрипции — Веренскиольда), иллюстратора норвежских саг.

Эти принципы хорошо проявились в отборе картин для финского отдела выставки русских и финляндских художников. Среди экспонентов выставки были мастера, получившие в России единодушную поддержку. Это относится в первую очередь к крупнейшему финскому живописцу Эдельфельту. Большое впечатление на зрителей производили работы пейзажистов. Во многих из них были отчетливо видны поиски обобщенного, иногда сурового, пейзажного образа, строгая построенность и декоративная выразительность которого вызывали в памяти патетическую декламационность и драматизм скандинавского эпоса. Наиболее спорными оказались работы Галлен-Каллела, в особенности его сцена из «Калевалы», где в пластическом языке давала себя знать линейно-декоративная стилизация и где спорили между собой строгая

сдержанность образов и несколько театрализованная экзальтация.

Все эти черты сближали названные картины Галлен-Каллела с модерном, которому художник отдал еще большую дань в своей прикладной графике, кстати сказать охотно воспроизводившейся «мирискусниками» в их журнале.

Столь же программное значение, хотя и в ином смысле, имело следующее выставочное предприятие Дягилева — международная художественная выставка, устроенная в Петербурге в 1899 году.

Идея создания экспозиции, где наряду с отечественными художниками демонстрировались бы зарубежные мастера, была к тому времени не нова. В России уже существовали некоторые опыты подобного рода. Но с особой последовательностью такая выставочная практика проводилась за рубежом. Именно этим принципом руководствовались обычно организаторы парижских Салонов и немецких Сецессионов.

Но сходство дягилевской затеи со складывающимися традициями зарубежной выставочной политики шло еще дальше. По сравнению с двумя предыдущими в отборе экспонатов этой выставки Дягилев был гораздо менее оригинален: большинство представленных им иностранных художников являлись частыми экспонентами только что названных периодических выставок Мюнхена и Парижа. Но в этой «банальности» экспозиции как раз и заключался основной смысл новой дягилевской программы — ознакомить русского зрителя с мастерами, ставшими к тому времени европейскими знаменитостями и в некоторых случаях еще ни разу не выставившимися в России.

Даже самый беглый анализ иностранного отдела выставки показывает, что в нем были представлены очень разные, иногда противоборствующие направления в современном европейском искусстве. Так, например, с одной стороны, здесь были показаны такие характерные представители позднего французского реализма, как Лермитт (об отсутствии работ которого на предшествующих выставках, кстати сказать, сожалел Стасов) и Даньян-Бувре. С другой — организаторы выставки демонстрировали эскизы Пюви де Шаванна и субъективистскую символику Гюстава Моро. С классиками французского импрессионизма Дега и Клодом Моне соседствовал моднейший в то время бельгийский живописец Леон Фредерик, в чьих картинах претензии на философскую глубину замысла не могли скрыть скучнейшего прозаизма и явных натуралистических тенденций. Вместе с работами Ленбаха — попу-

лярного салонного портретиста — показывались портретные полотна не менее известного французского художника Каррьера, рассчитанные на совершенно иной вкус, привлекавшие к себе атмосферой некоей загадочности, ирреальности. Перечень подобных примеров можно было бы продолжить. Достаточно назвать Уистлера и Бренгвина, Галлен-Каллела и Эдельфельта, Казена и Беклина, чтобы окончательно убедиться в том, что рассматриваемая выставка обладала какой-то внутренней цельностью лишь в одном очень определенном смысле, о котором только что говорилось.

Подходя к оценке этой экспозиции и как к просветительскому предприятию, и как к обширному материалу, подлежащему суждению с профессионально-художественной точки зрения и так или иначе сопоставлявшемуся с творческим опытом русских деятелей искусства, современники справедливо усматривали в принципах формирования выставки эклектизм и непоследовательность. Если исключить некоторые полностью отрицательные отзывы, например Стасова¹, и столь же полностью одобрительные, например Левитана², то общий смысл оценок сводился именно к этому. «Выставка Дягилева, — писал Поленов в январе 1899 года, — очень интересна. Много талантливого, свободного, но и много вздора»³. Поленову вторил Репин: «Здесь теперь две интересные выставки: французская и дягилевская; последняя особенно занята: есть вещи, интересные своей художественностью, а есть — своею *наглостью!* Удивительно! И ведь имена все»⁴.

Подводя общие итоги иностранным выставкам в России, Стасов писал в самом конце 1890-х годов, что «намерение-то было чудесное, превосходное; оно заслуживало всяческой симпатии и благодарности, но исполнение было всегда очень плохое»⁵. Как показал очень краткий разбор этих выставок, в приведенных словах критики была доля истины. Однако два обстоятельства заставляют нас внести значительные коррективы в категорическое стасовское суждение. Первое из них было очень точно отмечено еще Ре-

¹ В. Стасов. Подворье прокаженных. — «Новости и биржевая газета», 8 февраля 1899 г.

² И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., 1956, стр. 95.

³ Е. Сахарова. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 624.

⁴ И. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям, стр. 192.

⁵ В. Стасов. Выставки. — «Новости и биржевая газета», 1898, № 54.

рихом, писавшим почти в то же самое время, что и Стасов: «Благое дело устройства иностранных выставок настолько ново, что нельзя особенно укорять за некоторую случайность подбора картин: иностранные выставки, до сих пор побывавшие в Петербурге (Скандинавская, Голландская, Английская, Итальянская), конечно, не могли еще явиться систематической школой современного развития искусства той или иной национальности; нетрудно было со стороны указать на важные для характера местной живописи промахи, но хорошо уже и то, что по крайней мере видно стремление обставлять выставку возможно полнее...»¹.

Второе обстоятельство связано с тем, что выставки вносили новый элемент в художественную жизнь России, заставляя в сопоставлении с зарубежным творческим опытом острее ощутить и национальные особенности русской художественной школы, и те общие проблемы художественного развития эпохи, которые выдвигались в живом прогрессивном искусстве разных стран.

* * *

Проблемы, вставшие перед русским изобразительным искусством в этот период общественной жизни страны, касались кардинальных сторон дальнейшего развития художественной культуры. Учащавшиеся попытки обособить художественные вопросы в замкнутую автономную сферу, утвердить, как тогда порою говорили, «эстетический сепаратизм» сопровождалась столь же усиливавшимися поисками реальных связей искусства с жизнью, с ее основными социальными конфликтами. Мистификаторский характер, который часто приобретали эти поиски (например, в философско-литературных теориях символизма), отнюдь не отрицал общественно-активную роль искусства, а, наоборот, всячески ее подчеркивал.

Оба эти процесса, хотя и получали свое выражение в различных течениях эстетической мысли и творческой практики, не шли изолированно друг от друга. Результаты того и другого подчас очень причудливо переплетались в одних и тех же концепциях и художественных взглядах, и сами современники не раз обращали на это внимание. Когда, например, в самом начале XX века появилась «История русской живописи» Александра Бенуа, некоторые критики, пол-

ностью отдавая должное таланту автора, сразу же отметили указанную двойственность его исходных позиций и художественных критериев². Факты свидетельствовали о том, что в эпоху подготовки и созревания первой русской революции и быстро растущего напряжения общественной борьбы даже самые ярые сторонники эстетизма совсем не ограничивали своего отношения к искусству узкохудожественными интересами. С другой стороны, поборники сугубо «утилитарного» взгляда на общественную роль искусства в лице поздненароднической критики, хотя обычно и вели в своих статьях разговор главным образом о социальной злобе дня и общественной морали, вовсе не были безразличны к поэтике и стилистике искусства своего времени. Более того, никакая другая критика не могла сравниться с нею по тому ревнивому чувству, с которым она всей своей деятельностью стремилась утвердить совершенно определенное стилистическое направление, связанное с творчеством эпигонов передвижничества.

Никогда прежде самоутверждение тех или иных течений в искусстве не освящалось ореолом столь широких жизненных понятий и философско-исторических категорий. Достаточно назвать хотя бы некоторые из главных альтернатив, которые часто употреблялись тогда в идеологических спорах и художественной борьбе, чтобы убедиться в этом: упадок или возрождение, социальное искусство или искусство «свободное», западничество или славянофильство, национальность или космополитизм. Хорошо отражая различные полемические позиции и остроту идейных схваток, подобные понятия вместе с тем отнюдь не всегда с достаточной глубиной и точностью обозначали социально-эстетическую суть действительных противоборствующих начал в русском изобразительном искусстве на рубеже двух веков.

Что же касается самих художников, то, работая у себя в мастерской, посещая выставки и разного рода кружки и собрания, знакомясь с трудами последней учености, они склонны были задаваться в первую очередь более конкретными сторонами всех этих проблем. И однако же обостренный интерес к теоретическому осмыс-

² Так, например, в своей рецензии на этот труд А. В. Луначарский писал: «Прежде всего, г. Бенуа совершенно не выяснил основ своей эстетики, т. е. не только не изложил их хотя бы сколько-нибудь определенно в своей истории, но, очевидно, не выяснил их для себя. Он немилосердно путает две противоположные точки зрения, формальную и идеалистическую» («Образование», 1903, № 2, отд. «Критика и библиография», стр. 97).

¹ Р. Изгой (Н. Рерих). Наши художественные дела. — «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 6, стр. 188.

лению итогов и задач развития изобразительного искусства оказывает заметное влияние на весь культурный быт эпохи. Прежде всего характерной приметой времени стала усиленная «кружковая» жизнь русских художников. Чрезвычайно типичен, например, для конца века долгий подготовительный «кружковый» период «миriskуснического» сообщества, период, кстати сказать, самой большой духовной близости друг к другу членов будущего «Мира искусства».

Занятия «кружков» и «собраний» могли носить официальный характер и регламентироваться каким-нибудь уставом, но могли также быть частными дружескими беседами. В них принимали участие деятели смежных видов искусства. Среди таких кружков, существовавших в изучаемое время, можно назвать, ограничиваясь лишь Москвой, такие, как «субботы» московского Общества любителей художеств, пимаровские «среды» (проводившиеся главным образом за рисованием), телешевские «среды», а также вечера Литературно-художественного общества. Судя по архивным материалам и свидетельствам мемуаров, занятия кружков меньше всего отличались какой-либо последовательностью в постановке тех или иных задач. Тем не менее, если просмотреть, например, программы упомянутых «суббот», нетрудно убедиться, что сам выбор докладов, рефератов, сообщений, делавшихся в Обществе, имел, безусловно, свою определенную направленность, ясно отражавшую атмосферу сложных поисков, смутных, подчас противоречивых желаний нового в искусстве, попыток разобраться в сложной картине настоящего. Так, скажем, художник Н. В. Досекин выступал с развернутой характеристикой выставки французского искусства, экспонировавшейся в Историческом музее, известный невропатолог, приват-доцент Московского университета Г. И. Россолимо на одной из «суббот» подробно излагал предлагавшийся им способ объективного исследования психологии художественного творчества, о психологии искусства вел однажды речь, основываясь на французских источниках, и известный критик В. А. Гольцев. Специальное сообщение было посвящено проблемам индивидуальности творческой личности. Читались рефераты об Александре Иванове и Викторе Васнецове — двух художниках, в то время вызывавших большой интерес и неоднократно сопоставлявшихся друг с другом. На двух или трех заседаниях шел разговор о творчестве прерафаэлитов, привлекавших к себе тогда внимание в связи с за-

рождавшимися символистскими течениями в искусстве и литературе. В частности, с рефератом на эту тему на одной из «суббот» выступил М. А. Дурнов — художник, архитектор и поэт, тесно связанный с литературными кругами московских символистов 1890-х годов¹.

Эстетические позиции выступавших, их оценки современного искусства часто сильно различались между собой. Есть, например, все основания полагать, что основной пафос доклада Россолимо основывался на резком неприятии «декадентства» и на утверждении того, что «как в литературе нашего времени, так и в живописи и других изобразительных искусствах все более и более завладевает вниманием публики течение, чуждое истинному искусству и скорее подходящее к искусству больных нервов...»². Точка зрения Дурнова на русское и западноевропейское искусство конца XIX века была, по-видимому, прямо противоположной, и он заявлял себя апологетом тех самых новейших тенденций в художественном творчестве, которые олицетворяли тогда в глазах многих «декадентство».

Интерес к выяснению общих проблем развития изобразительного искусства, к анализу сущности происходившего русского и общеевропейского художественного процесса сказывался не только в кружковых занятиях и беседах — в изучаемую эпоху значительно учащаются печатные выступления художников по всем этим вопросам. Некоторые из творческих деятелей, как, например, поздний передвижник А. А. Киселев, часто печатавшийся в 1890-е годы на страницах журнала «Артист», представляли более интересными людьми именно в роли писателей, а не в своем основном амплуа. Несомненно содержательных статей публикуют в это же время М. М. Антокольский и Н. К. Рерих.

Не будет преувеличением сказать, что в оживленной печатной полемике, развернувшейся в конце XIX — начале XX века вокруг главных вопросов искусства, сплошь и рядом зачинщиками оказывались как раз художники. Доказательством тому может служить, например, появившаяся в 1897 году статья молодого И. Э. Грабаря «Упадок или возрождение?»³, одно программно-полемическое заглавие которой достаточно

¹ Об этой, очень любопытной фигуре в художественной жизни Москвы 1890-х годов см.: С. Кара-Мурза. М. А. Дурнов (ЦГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 91).

² Г. Россолимо. Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «декадентства»). М., 1901, стр. 44.

³ Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1897 г., № 1-2.

свидетельствовало о желании ее автора откликнуться на самую суть ведущихся тогда споров. И, конечно, здесь же должна быть по крайней мере упомянута капитальная литературная работа А. Н. Бенуа «История русской живописи», более подробно характеризующаяся в последующих главах.

Особого разговора заслуживают частые в этот период статьи и публичные заявления И. Е. Репина. Дело в том, что для самых широких и разных кругов художественной общест-венности Репин оставался в то время самой крупной фигурой в изобразительном искусстве России. С ним могли ожесточенно спорить, могли не доверять его частным оценкам, его живописные работы и печатные выступления могли вызывать серьезные возражения и даже вовсе отвергаться, — но при всем том он единодушно признавался главою русского реализма второй половины XIX века, наиболее глубоко отразившим в живописи целую историческую эпоху русской жизни. В этом смысле Репин занимал в изобразительном искусстве тех лет почти то же самое место, которое в литературе было отведено общественным мнением Льву Толстому, — и в том и в другом случае разного рода недостатки воспринимались как совершенно естественные причуды, свойственные великим людям.

Каждый поступок Репина становился предметом обсуждения в художественном мире, вот почему серия его статей, появившихся в 1893—1897 годах¹, привлекла к себе такое большое внимание, на которое автор, вероятно, и не рассчитывал. Скажем сразу же: этими своими статьями Репин не снискал себе особенных лавров в художественной жизни тех лет. Если не считать некоторых попыток «миriskушников», используя репинские высказывания, обратиться художника в свою веру, попыток, окончившихся неудачей, общая реакция была отрицательной. Прежде всего выступления Репина в печати стоили ему более чем пятилетнего разрыва со Стасовым, дружбой с которым он чрезвычайно дорожил. Вместе с тем, как уже отмечалось исследователями, репинские статьи не были приняты и той критикой, которая наиболее активно отстаивала в те годы сугубо

идеалистические позиции в эстетике и искусстве.

С самого же начала нетрудно заметить, что критическая сторона репинских позиций вырисовывалась в этих статьях гораздо более отчетливо, чем выдвигавшаяся в них позитивная программа. Многими местами статей и выступлений Репин довольно ясно выражал свое намерение пересмотреть некоторые оценки, в том числе и свои собственные, русского демократического искусства второй половины XIX века. Ряд формулировок давал полное основание Стасову резко критиковать автора «Бурлаков» и «Крестного хода» за его стремление отречься от лучших традиций русской художественной культуры — значительности ее социального содержания и гражданственных идей. И однако же за всем этим нельзя не видеть, что главным предметом репинских нападков была такая тенденциозность русского искусства конца XIX века, при которой, по его собственным словам, «публицистика уступила место морали, утилитарность — вечности»².

Взамен такого отношения к целям и задачам творчества Репин бесчисленное количество раз в этих статьях выдвигал требование о необходимости существования искусства для искусства или же, как он иногда писал, искусства как искусства.

Не стоило никакого труда показать, и это вполне убедительно сделал Стасов, что приводимые Репиным примеры вовсе не подтверждали мысли автора об искусстве для искусства (если вообще это выражение может заключать в себе какое-либо конкретное научно-теоретическое содержание, а не представляет лишь полемическую формулу) как об основном пути всего художественного развития человечества. Хрестоматийные доводы легко опровергались столь же хрестоматийным путем. Когда Репин в качестве образцов «чистого искусства» называл Венеру Милосскую или же «гениальные обломки парфенонского фронтона», Стасов в ответ резонно вопрошал: «Да разве древние Венеры были без содержания для древних греков, разве мадонны были без содержания для итальянцев — католиков XVI века?»³.

Но как бы ни были малоудачными, а то и вовсе не шедшими к делу понятиями, употреблявшимися Репиным, это, конечно, нисколько не снимало остроты и реальности самой проблемы.

¹ «Письма об искусстве к редактору „Театральной газеты“». — «Театральная газета», 1893, 31 октября; 5, 7, 12, 17 и 19 ноября; «Заметки художника». — «Книжки „Недели“», 1894, №№ 1, 2 и 6; «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству». — Ежемесячные приложения к журналу «Нива» на 1894 г., № 11; «В защиту новой Академии художеств». — «Книжки „Недели“», 1897, № 10.

² И. Репин. Далекое близкое. М.—Л., 1949, стр. 338.

³ В. Стасов. Просветитель по части художества. — «Избранное», т. 1, 1950, стр. 327.

Вновь и вновь художник призывал обращать гораздо больше внимания на самостоятельную ценность пластики и живописи в изобразительном искусстве и многократно подчеркивал, что главное достоинство искусства заключено в нем самом.

Ведшиеся Репиным разговоры о первостепенной значимости красоты в искусстве имели весьма разветвленный полемический смысл. С одинаковой страстью он нападает и на «утилитаризм» русского «направленства», и на символизм в современной ему западной живописи, символизм, который, по его мнению, вовсе не есть «чистое искусство: искусство берется здесь как средство для выражения проблем условными формами, выдуманной раскраской, невероятным освещением, неестественным соединением органических форм природы»¹.

Но главную опасность красоте Репин видел не в самих явлениях искусства того времени, а вне их, во всякого рода моральных учениях, и здесь главным антагонистом художника оказывался, как уже отмечалось исследователями, Лев Толстой-проповедник, Толстой-моралист.

Со взглядами Толстого на искусство полемизировали в 1890-е годы очень многие и с самых различных точек зрения. Своя позиция на этот счет была и у Репина. Он выступал резко против превращения искусства в «иллюстрации идей общего блага», а самого художника — в «раба добродетели». Однако, пытаясь освободить искусство от морализирования и поверхностного нравоучительства, Репин противопоставлял религиозно-нравственным идеалам Толстого такое понимание красоты, которое отнюдь не в большей мере соответствовало конкретным историческим потребностям духовного развития эпохи. Точно так же, как для Толстого христианская религия оказывается некоей формой всеобщности нравственных норм, так и для Репина «чистое искусство» (разумеется, в его собственном понимании) — это прежде всего свидетельство существования некоего универсального художественного мироощущения, или, как любил выражаться художник, «эллинского духа».

Вчитываясь в репинские статьи этого времени, легко обнаружить большой и острый интерес художника к целостному и высокому художественному стилю, к устойчивой и общезначимой системе художественных образов. Но Репин так и не приходит к какому-нибудь определенному выводу, и бесконечные разногласия в его сужде-

ниях и оценках очень ясно отражали реальные противоречия в современном ему искусстве. Так, с одной стороны, полностью отдавая себе отчет и в растущей зависимости художника от буржуазного рынка, и в сковывающей опустошающей роли казенных академий в России и за рубежом, Репин всячески ратовал за свободу творческой личности от предвзятых, навязываемых извне канонов и норм. С другой стороны, также отрицавшимся Репиным скоропреходящим модным увлечением в искусстве, анархическому своеволию мастеров художник противопоставляет образцы не чего иного, как той же академической живописи или же сентиментального бытового жанра. Так, по его утверждению, «из наших русских художников эллиским характером отличаются Айвазовский, К. Маковский, Семирадский и другие»².

В характеризовавшихся статьях Репин выступал от своего собственного имени и всячески подчеркивал личный характер оценок. Более того, он не раз старался противопоставить здесь свои взгляды убеждениям последователей бытового жанра предшествующих лет. В этом смысле художник сознательно ставил себя в позицию стороннего наблюдателя передвижнического искусства. Совершенно очевидно, однако, что взгляды Репина, чье творчество долгие годы было знаменем самых сильных сторон русского передвижничества, сами являлись в очень большой степени результатом общей идейной эволюции Товарищества и отражали поэтому его судьбу не только извне, но также и изнутри³.

* * *

Как явствует из того, о чем говорилось ранее, основным способом общения художника со зрителем и главной формой бытия изобразительного искусства в общественной жизни оставались в изучаемую эпоху периодические художественные выставки. Независимо от того, носили ли они отчетно-творческий характер, преследовали ли они прежде всего просветительные

² И. Репин. Далекое близкое, стр. 441.

³ Из других публичных выступлений Репина тех лет самый большой общественный резонанс и самые серьезные полемисты для художественной жизни имела его известная полемика с «Миром искусства», начало которой было положено репинской речью на академических торжествах в 1899 году, посвященных столетию со дня рождения К. П. Брюллова. Обо всех обстоятельствах этой полемики см.: И. Гинзбург. Наследие Брюллова в оценке Репина. — В кн.: «Художественное наследие Репина», т. 1. М.—Л. 1948, стр. 525—543.

¹ И. Репин. Далекое близкое, стр. 455.

цели или же имели откровенно коммерческий смысл, все эти выставки самим фактом своего существования свидетельствовали о том, что ведущее место в русском искусстве по-прежнему занимали станковые произведения. Именно с этой сферой творческой деятельности связаны крупнейшие достижения ведущих московских художников той поры — И. И. Левитана, В. А. Серова, К. А. Коровина, С. В. Иванова и многих других. Судьбы станкового искусства рубежа двух веков сказались и на поисках Врубеля. Петербуржцы в лице «мирискусников» при всей разносторонности своих художественных интересов также уделяли большое внимание станковым формам творчества, будь то живопись или графика.

Именно внутри этих форм, а не помимо них начинает наиболее интенсивно сказываться характернейшая для эпохи тяга искусства к «большому стилю», к монументальности, к обобщенно-философскому осмыслению жизни. Указанное обстоятельство будет подробно рассмотрено в последующих главах, задача которых — конкретная характеристика крупнейших художественных явлений русской культуры конца XIX — начала XX века. Здесь же стоит ограничиться указанием на некоторые факты культурной хроники тех лет.

В самом начале изучаемого десятилетия, точнее говоря в 1896 году, были закончены росписи Владимирского собора в Киеве, исполненные В. М. Васнецовым с участием М. А. Врубеля, М. В. Нестерова и некоторых других художников. Эта огромная по своим масштабам работа породила обширную, хотя в целом и малосодержательную литературу. И без того большая известность Васнецова стала с тех пор расти еще быстрее, что очень ясно сказалось, когда в начале февраля 1899 года в залах Академии художеств открылась персональная выставка художника. Скромная экспозиция — восемь картин, пять портретов, несколько иллюстраций, а также ряд эскизов к «Снегурочке» — обратила на себя внимание не только деятелей изобразительного искусства, но и таких людей, как А. П. Чехов, Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Блок. Лишь отдельные голоса, например А. Н. Бенуа, нарушали согласный хор почти апологетических оценок васнецовского творчества. Но постепенно эти суждения все более обособлялись от конкретных проблем и задач монументального искусства и касались их лишь в той мере, в какой они имели отношение к общей постановке вопроса о характере и дальнейших судьбах русского национального искусства.

Споры по поводу фресок Владимирского собора вскоре стали затихать или превращаться в полемику по далеким от искусства философско-религиозным проблемам. Позднейшие занятия в области церковных росписей, если даже они велись такими крупными мастерами, как тот же Васнецов, не находили в художественной жизни почти никакого отклика. Наглядный пример тому — отсутствие сколько-нибудь заметного интереса к организованной в 1899 году выставке эскизов росписи храма Воскресения в Петербурге. Почти не замеченными в художественной среде прошли первые и в общем малоудачные попытки использования монументально-декоративной живописи как части внешнего декора здания, как одного из элементов синтеза архитектуры и живописи. Зато поиски монументальных форм в других видах изобразительного творчества, будь то предназначенное для выставки обычное станковое произведение или же висящее в частном интерьере декоративное панно, вызвали нередко острую реакцию современников. Эти поиски отнюдь не упускали из виду вопросов «монументального стиля», т. е. задач, непосредственно касающихся выбора специфических изобразительно-пластических средств. Напротив, проблема «монументально-го стиля» становится на рубеже двух веков одной из центральных. Мы затронем ее здесь лишь в связи с необходимостью сказать несколько слов о сложнейшем явлении искусства рубежа двух столетий — «модерне».

Распространившийся в то время новый стиль, именуемый обычно «модерном», явился зеркалом культурного быта эпохи, если и не выражающим существа многих происходивших тогда идейно-художественных процессов, то зато очень точно фиксирующим столкновение самых различных вкусов, духовных и материальных потребностей, борьбу за право быть законодателем в области общественной моды. Рекомендовавший себя одним из вариантов романтической художественной системы и в этом смысле заявлявший о своей причастности к давнему и чрезвычайно обострившемуся в конце столетия конфликту между возвышенными идеалами и презренной буржуазной прозой, модерн искал решения этого конфликта в поисках внешних контактов между искусством и жизнью с неизбежным в данном случае упором на «вкус эпохи», на утилитарно-прикладные, декоративные функции творчества. В подобном компромиссе нельзя не видеть отклика на совершенно объективные потребности времени, о которых выше уже не раз шла речь: растущая

демократизация художественной жизни, все более настойчиво проявлявшееся стремление сделать быт искусством, а искусство — бытом, естественно, вызвали необходимость создания некоей универсальной пластической системы, которая своей широкодоступностью и всеобъемлемостью — от выразительных средств монументального панно до фасона бытовой одежды — удовлетворяла бы массовое художественное сознание. Черты даже самого отдаленного стилистического сходства между, скажем, работой трехстепенного мастера рекламной графики и врубелевским полотном были способны создать иллюзию всеобщности художественных интересов и вкусов, иллюзию, столь желанную в эпоху частых трагических разладов между творцом искусства и его потребителем.

Сказанное, конечно, вовсе не означает, что модерн был безразличен к идейной стороне искусства. Претендуя на совершенно автономную художественно-выразительную роль, декоративная система модерна нарушала тем самым привычные связи между жизнью и ее зрительным воплощением, сложившиеся в поэтике русского реализма второй половины XIX века. В этом свойстве модерна заключалась основа его временного союза с русским символизмом, как бы задним числом дававшего новому стилю идеологическое обоснование и включавшего его кажущиеся универсальные пластические свойства в сферу духовных исканий эпохи.

Получив необычайное распространение в предметах широкого художественного потребления, образно-пластическая система модерна уже тем самым через вкусы массового потребителя оказывала воздействие на «большое искусство». Не поступаясь никакими своими художественными принципами, если вообще уместно в данном случае о них говорить, поздний академизм первым постарался приспособиться к этим новым потребностям, заодно принеся с собой весь свой набор мещанских банальных истин и не менее тривиальных пластических решений. Сменив остроту «пикантных» сюжетов на приторность мнимого глубокомыслия, а чаще всего стараясь сочетать и то и другое, салонный академизм рубежа двух веков воплощал собою самые ограниченные стороны русского модерна.

Но были и другие пути влияния нового стиля на искусство, в том числе и на творчество крупнейших русских художников того времени. В глазах многих больших мастеров главная притягательная сила модерна заключалась в

его уже отмечавшейся нами видимой синтетичности, его кажущейся универсальной способностью «оформить» новые духовные искания. Ни один из этих мастеров никогда не делал модерн ни своей эстетической платформой, ни своим художественным знаменем. Он возникал как бы самопроизвольно, неся с собой груз вкусовых предрассудков своего времени.

Среди художников, упорно искавших монументальных форм искусства, грандиозным масштабом своего дарования и вместе с тем глубиной трагизма выделялся в то время М. А. Врубель. Его произведения сравнительно редко подвергались тогда общественному суду, но зато когда это происходило, то оказывалось, как правило, чрезвычайным событием художественной жизни.

Почти скандальный характер приобрела известная история с двумя огромными врубелевскими панно — «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», предназначенными для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде 1896 года и забракованными специальным жюри Академии художеств. И хотя побудителем ожесточенной борьбы, развернувшейся вокруг указанных произведений Врубеля, оказалась чиновничья амбиция, а не эстетические соображения, происшедшее взволновало широкие художественные круги¹. История эта, равно как и сами врубелевские работы, усиленно обсуждалась газетами (достаточно вспомнить ту резкую критику обоих панно, с которой выступил Максим Горький в своих очерках о Нижегородской выставке, печатавшихся в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях»), о них делились в письмах своими впечатлениями крупнейшие деятели русского искусства той поры. Когда через год с небольшим на выставке русских и финляндских художников было показано другое панно Врубеля — «Утро», оно вновь стало главным предметом порой очень суровых критических нападок; из-за него, по словам Антокольского, «загорелся сыр-бор — в миниатюрном виде совершенно как за статую Родена (имеется в виду резкая полемика по поводу роденовской статуи Бальзака. — Г. С.)»².

Чтобы ясно представить себе место творчества Врубеля в художественной жизни тех лет,

¹ Среди архивных документов сохранилась обширнейшая переписка, позволяющая проследить в деталях переписку этой глупой, ведающей по всем классическим правилам, свойственным казенно-бюрократическим нравам царской России (ЦИАЛ, ф. 789, оп. 12, 1894, ед. хр. № 3-3, ч. 11).

² М. Антокольский и. Указ. соч., стр. 55.

следует иметь в виду, что именно он воплощал в глазах современников понятие декадента в изобразительном искусстве. Декадентской считали его живопись и академические круги, и демократическая критика. Именно в этом «амплуа» предстал Врубель в многочисленных статьях и рецензиях. Подобное обстоятельство приводило к тому, что именно эта репутация, довольно прочная и устойчивая, а не индивидуальные особенности творчества художника и служила прежде всего главным предметом критических суждений.

Сейчас нет необходимости вдаваться в обсуждение существа оценок, дававшихся Врубелю современной ему критикой. Советское искусствознание много сделало в последние годы для того, чтобы раскрыть во всей сложности подлинный облик этого выдающегося художника, показать его огромную творческую мощь. Остановимся очень коротко лишь на одном вопросе.

В пору расцвета своего творчества Врубель решительно отводил от себя упреки в «декадентстве». «Ведь я аттестован декадентом, — писал он в 1899 году. — Но это недоразумение, и теперешняя моя вещь (имеется в виду «Богатырь». — Г. С.), мне кажется, достаточно его опровергает»¹. Само по себе подобное заявление в условиях художественной жизни тех лет мало что значило, ибо за очень редкими исключениями художники самых различных творческих принципов настойчиво отрекались от этого обвинения, обычно переадресовывая его своим оппонентам. В журнальной и газетной полемике конца XIX — начала XX века понятие «декадентство» приобрело настолько расширительный смысл, что оказывалось то качественной характеристикой, лишенной чисто оценочного суждения, то просто бранным эпитетом. Но один момент в этом замечании Врубеля стоит быть отмеченным: опровергая сложившееся мнение о нем как о декаденте, художник говорит о своей картине «Богатырь», не принадлежавшей к числу его лучших работ, но оказавшейся одним из тех немногих произведений, в которых сказались врубелевские поиски героя, сознающего свое величие, лишенного мучительных сомнений и скорбных дум. Былинный богатырь как бы символизировал собой то героическое, утверждающее начало, которое заключено в поэтической народной фантазии, и уже потому картина эта

действительно противостояла худосочным образам пошлого буржуазного декадентства.

В ряде других своих центральных работ художник стремился раскрыть величие, соединенное со страданием, бессилие — с властным и гордым духом. Таким виделся Врубелю его «Демон», и таким он старался его представить на своих монументальных полотнах. В конкретном живописном воплощении замысла подобная философская и эстетическая концепция, отражавшая глубокие социальные противоречия эпохи, иногда по уже отмеченным причинам обрела некоторые черты модерна, но и в этих картинах Врубель был не менее далек от декадентства.

* * *

Годы первой русской революции — совершенно особый период в художественной жизни России конца XIX — начала XX века. Внешне эта жизнь, казалось, продолжала идти по заведенным ранее порядкам. Основные группировки продолжали свою выставочную деятельность, газеты обсуждали положение текущих художественных дел, репортеры сообщали о всякого рода второстепенных событиях культурной хроники вроде дебатов в обществе «мюссаровских понеделльников» по поводу будущего статута этой организации.

Но это была лишь видимость, которую по понятным соображениям реакционная пресса всячески пыталась выдать за действительность. На самом деле уже первые месяцы 1905 года ознаменовались в художественной жизни России важнейшими фактами, которые одновременно становились и событиями политического характера. Многие из них уже неоднократно отмечались в нашей литературе, и поэтому мы ограничимся лишь их кратким перечислением².

В феврале 1905 года В. А. Серов и В. Д. Polenov, возмущенные кровавыми действиями царизма, обращаются с заявлением в Академию художеств, выражая свое негодование по поводу поведения вел. князя Владимира Александровича, президента Академии художеств, руководившего расстрелом мирной демонстрации 9 Января. Академическое начальство отказалось передать это заявление публичной огласке, как того требовали его авторы, и тогда Серов в знак про-

¹ «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.— М., 1963, стр. 85.

² Среди работ, посвященных русскому изобразительному искусству в годы первой русской революции, следует назвать весьма содержательную, основанную на глубоком изучении первоисточников книгу: Э. Гомберг — Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 года. Л., 1960.

теста сложил с себя звание действительного члена Академии художеств.

В дни, последовавшие за «кровавым восресением», в стенах Академии художеств растет движение студенческой молодежи, все более и более обретая открытый политический характер. Включаясь в разгоравшуюся революционную борьбу широчайших народных масс, учащиеся Академии открыто выступали за немедленное свержение власти помещиков и капиталистов, за быстрое осуществление демократических свобод. Так, например, на трехтысячном митинге, состоявшемся в Академии художеств 15 октября 1905 года, в преддверии кульминационных событий первой русской революции, студенты требовали провозглашения республики и, как докладывал своему высочайшему шефу вице-президент Академии И. И. Толстой, «призывали слушателей к уничтожению всех властей имущих, а также капиталистов и разбрасывали прокламации»¹. Повелением властей Академия художеств после этого была закрыта.

В революционную борьбу решительно включилась и студенческая молодежь московского Училища живописи, ваяния и зодчества, которое, по словам историографа Училища, наряду с Московским университетом «представляло в эти дни авангард революционно настроенного студенчества»². Как и в Академии художеств, здесь с самого же начала революционных событий устраивались сходки, собрания, митинги, на которых учащиеся выражали свою поддержку революционной борьбе народа, а в октябре 1905 года в здании Училища был организован лазарет, где оказывалась помощь жертвам царских карательных отрядов.

Красноречивым свидетельством активного участия художественной интеллигенции в первой русской революции может служить письмо-воззвание большой группы деятелей искусств, составленное в первые месяцы революционных событий³. Документ этот ярко характеризует гражданское мужество передовых художников, их стремление непосредственно участвовать в борьбе против политического и социального гнета. «Можем ли мы, художники, — подчеркивали авторы воззвания, — оставаться безучастными

свидетелями всего, происходящего вокруг нас, игнорируя трагическую картину действительности и замыкаясь от жизни лишь в технических задачах искусства...» Выход из создавшегося положения авторы письма видели «в немедленном и полном обновлении нашего государственного строя».

Для правильного понимания тех событий, которые имели место в художественной жизни России в 1905—1906 годах, равно как и для оценки основных процессов, происходивших тогда в самом искусстве, важнейшее значение имеет ленинская характеристика первой русской революции. «В современной России, — писал В. И. Ленин в 1905 году, — не две борющиеся силы заполняют содержание революции, а две различных и разнородных социальных войны... Одна — общенародная борьба за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию, т. е. за самодержавие народа, другая — классовая борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества»⁴.

Многообразие социальных сил, участвовавших в первой русской революции, явилось причиной характернейшей особенности художественной жизни: с революционными событиями в той или иной мере оказались связанными деятели изобразительного искусства самых различных творческих направлений и общественных взглядов. Часть художников встала на позиции борющегося пролетариата и выражала его классовые интересы. Другие мастера, их было большинство, принимая участие в революции, руководствовались иными социальными убеждениями. Они могли сказать о себе словами ставшего уже тогда известным художника Е. Е. Лансере: «Мы тогда революцию не воспринимали еще как борьбу класса против класса, а как борьбу „всего народа“ против самодержавного строя»⁵.

Как всегда бывает в периоды наивысшего подъема народной освободительной борьбы, на первое место в повседневной художественной жизни в это время вышли наиболее оперативные, наиболее политически действенные формы изобразительного искусства и в первую очередь сатирическая журнальная графика. Начиная с июня 1905 года, когда появился журнал «Зритель» — первое сатирическое издание, связанное с революционными событиями, журнальная графика становится важнейшим фактором

¹ Э. Гомберг-Вержбинская. Указ. соч., стр. 24.

² Н. Дмитриева. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 152.

³ Среди подписавших письмо — Репин и Серов, Касаткин и Архипов, Поленов и Остроухов и многие другие. Письмо опубликовано в газ. «Право» 8 мая 1905 г. См. также: Ф. Рогинская. Письмо-воззвание передвижников периода первой русской революции. — «Искусство», 1955, № 5.

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 282—283.

⁵ «Советское искусство», 23 декабря 1935 г.

напряженной общественной жизни. Отражая революционные схватки, рождаясь в гуще демонстраций, стачек, восстаний, графика журналов тех лет стала главным средством общения художников со зрителем. Уже чисто количественные показатели могут свидетельствовать об этом с достаточной наглядностью. Так, в течение трех лет (1905—1907) было издано 380 названий общим тиражом почти 40 миллионов экземпляров. Стоит сравнить эти цифры с числом посетителей выставок, и будет совершенно ясно, что журнальная графика обладала неизмеримо более широкими возможностями воздействия на зрителя, чем станковое искусство.

Разумеется, во всем этом потоке печатной продукции было много такого, что стояло за пределами искусства. Существовали издания, представлявшие собой не более чем откровенную спекуляцию на большом общественном интересе к боевой изобразительной публицистике. Но не это определяло основной характер русской журнальной графики тех лет. Главное содержание иллюстрированных сатирических журналов, издававшихся в годы первой русской революции, выявлялось в творчестве многочисленного коллектива художников, считавших себя непосредственными участниками происходивших общественных событий.

Мы не собираемся здесь подробно анализировать русский журнальный рисунок революционных лет — это входит в задачу специальной главы. Однако, определяя его общее место в художественной и политической жизни той поры, необходимо отметить в дополнение к тому, что говорилось выше, еще одно обстоятельство. Принимая деятельное участие в событиях первой русской революции, графика сатирических журналов отразила сложное переплетение социальных сил, с нею связанных, противоречивое столкновение различных жизненных интересов и художественных идеалов. Часть журналов, среди которых лучшими были «Жупел» и «Адская почта», объединяла художников, направивших все свое внимание на обличение кровавого царского террора, на создание «персональных» сатирических образов сановной бюрократии. Таким сотрудничавшим в этих изданиях художникам, как Кустодиев, Серов, Добужинский, Лансере, и некоторым другим принадлежат пер-

воклассные образцы карикатуры на представителей государственного «Олимпа», а также рисунки, клеймящие позором преступные действия царизма. В подобных работах очень наглядно отразилась та революционная борьба за общедемократические свободы, цели и смысл которой были близки и понятны весьма большому числу творческой интеллигенции.

Рядом с этими журналами существовали и другие, назовем среди них «Пулемет» и «Жало», в графике которых нашли свое выражение классовые интересы пролетариата. Художники, принимавшие в них участие, не ограничивались обличением прогнившего самодержавного строя и организованного им разнузданного террора. В ясных и простых графических формах они утверждали новые общественные силы, призванные революцией к активной политической деятельности.

* * *

Выше мы попытались в общих чертах наметить место изобразительного искусства в русской художественной жизни конца XIX — начала XX века, определить то воздействие, которое оказывала на творчество художников революционная эпоха. В острой, непримиримой борьбе двух культур — демократической и буржуазной — шли трудные поиски искусства, способного продолжить лучшие прогрессивные традиции русской художественной культуры и вместе с тем ответить на те новые сложнейшие жизненные проблемы, которые выдвинул рассматриваемый период. Этому сопутствовали важные процессы, происходившие в самом художественном быте.

Изучая самые различные события, происходившие в то время в художественной жизни, нам хотелось прежде всего уяснить, каким образом устанавливались взаимоотношения между искусством и зрителем, как логикой самого исторического развития страны складывались не только новые эстетические принципы, но и новые виды и формы изобразительного творчества, как, наконец, искусство откликнулось на тот небывалый подъем политической и общественной сознательности народных масс, который стал характернейшей особенностью эпохи.

ТВОРЧЕСТВО СТАРШИХ МАСТЕРОВ И «СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»

А. А. СИДОРОВ



В ряде специальных трудов по истории русского изобразительного искусства стало почти общим местом утверждение, что в 1890-х годах или еще ближе к концу столетия происходит упадок реализма, достигнутого в предыдущие десятилетия в живописи передвижников и некоторых других художников, к ним близких, например В. В. Верещагина¹.

Сделаем оговорку: отождествлять весь русский живописный реализм с Товариществом передвижных художественных выставок нельзя, если и нет сомнения, что именно оно было наиболее организованным передовым отрядом реалистического движения в русской художественной культуре второй половины XIX века. О «кризисе» Товарищества говорилось достаточно часто и до конца XIX века. Из состава Товарищества уходили ведущие художники-реалисты, например Перов (окончательно порвавший с ним еще в 1870-х годах), Крамской (которого еле удалось уговорить вернуться в состав Товарищества в 1880-х годах), наконец Репин, чей разрыв с Товариществом в 1890-х годах, казалось, был наиболее решительным, затянулся на несколько лет, кончился возвращением Репина в состав передвижников и занятием там ведущей роли. Но эти кризисы и размолвки носили внутренний характер. Товарищество про-

должало настаивать на своих принципиальных позициях последовательно гражданского реализма, и названные крупнейшие русские художники продолжали беречь свой метод, свое лицо. Более важно проследить другое — кризисы во взаимоотношениях организованного отряда русских художников-реалистов с русской общественностью. Надо, конечно, обратить внимание на состав выставок Товарищества в 1890 — начале 1900-х годов и на изменения в самой живописи передвижников. В течение 10 или 15 лет — от 1890-х годов до революции 1905 года — русский реализм, как был он сосредоточен на выставках Товарищества, бесспорно в ряде отношений менялся. Он в известной мере утрачивал свою монолитность, в связи с чем появлялись и противоречия в его оценках и в его воздействии. Историк не может не отметить этих перемен, вместе с тем не имеет права только внешне констатировать их. Задача объяснения не столь легка, как казалась она раньше. В нашем данном опыте мы имеем право постараться дать характеристику того, что происходило в русском реалистическом искусстве рубежа XIX и XX столетий, исходя не из одного, а из многих признаков и черт, среди которых найдет себе место и данный бегло прослеженный очерк «критического» состояния Товарищества передвижных выставок на пороге нового века.

В круг внимания науки о художественной культуре определенной эпохи мы вводим искусство во всех его гранях — мастерства, техники, стилистики, поэтики, а вместе с тем неразрывно

¹ См.: Э. Гомберге-Вержбинская. *Передвижники*. М.—Л., 1961, стр. 130—132. Ср.: аналогичную трактовку периода в кн. *История русского искусства*, т. II, М., 1960; а также в одноименные *История русского искусства*, изд. Ин-та им. И. Е. Репина. М., 1961 и др.

с ними связанной тематики, сюжетики или «семантики» изобразительных средств, приемов, образов. Мы считаем стоящим на очереди изучение всех искусств в их многообразных связях и взаимоотношениях. История искусств, строящаяся в большинстве случаев вплоть до последнего времени эмпирически, обычно игнорировала те или иные стороны слитности фактов искусства с жизнью, с общественными отношениями, с другими явлениями в том же виде искусства, с аналогичными явлениями в смежных искусствах. Критика изучала в абстрактном понимании «стиля» общие особенности художественных приемов определенного времени. В первом случае история искусств превращалась или в раздробленную историю «жанров», или в узкопрофессиональную или «цеховую» историю техник, форм, тех же внешних приемов. Охотно используемый монографический, наиболее легкий способ изложения истории искусств как истории художников, давая порой очень ценные и важные результаты, в других случаях бесповоротно разрывал единую целостную ткань художественной культуры народа в ее развитии, росте, борьбе и достижениях. Мы убеждены, что ни тот, ни другой способ не может ни объяснить, ни даже по-настоящему показать то, что происходило с русским изобразительным искусством в конце XIX — начале XX века.

Искусство вечно меняется, оставаясь вместе с тем всегда отражением и выражением социальной действительности, жизни народов. Искусства, «оторванного» от этой жизни, не существует; современный абстракционизм, осуществляющий такой максимальный разрыв, перестает быть искусством, и наша борьба с ним стала, естественно, борьбой общеидеологической, не только эстетико-искусствоведческой, не прекращающейся и в своей специальной области. Достижением эстетики революционных демократов было именно доказательство того, что так называемого «чистого искусства» никогда не существовало и быть не может, что искусство всегда тенденциозно — сознательно или бессознательно. Учению материализма свойствен философский и социальный детерминизм; и атака, поднятая как раз в изучаемое время (в литературоведении несколько раньше) идеалистами против материализма, была не случайно в первую очередь направлена против эстетики Белинского и Чернышевского. Поразительно, однако, что в 1890-х годах критика реализма передвижников, несколько позднее на страницах «Мира искусства» превратившаяся в пере-

оценку всего прошлого русского искусства, за очень немногими исключениями была направлена на защиту не «искусства для искусства» (такое утверждение — частая аберрация советского искусствоведения), а на утверждение некоей «свободы» искусства; была нацелена на борьбу с «тенденциозностью», с гражданственностью и общественностью во имя субъективного начала, «индивидуализма» художника; поднимала знамя «красоты», не видя ее в окружающей жизни, провозглашала некую высшую «правду», но нигде прямо не выступал против реализма. «Символизм» и новая эстетика часто обращались к великому понятию реализма.

Изучение всего этого — задача других работ. В данном месте следует, рассматривая состояние русского искусства конца XIX века (первые годы нового столетия принесли с собою также нечто новое), подробнее проанализировать внутренние процессы того «кризиса», через который пришлось пройти и Товариществу передвижных выставок, и другим отрядам русского реализма.

Первым, наиболее интересным явлением, не до конца изученным, ясным с первого же взгляда на историю изобразительных искусств конца XIX века по сравнению с предшествовавшими этапами развития русской художественной культуры, мы сочли бы кризис значен и я образного строя русской живописи, русской скульптуры, русской графики — последней меньше в силу ее специфично «камерной» или производственной (книгопечатной) сферы воздействия.

Потрясающая во всеобщности своего задания значительность «Явления Мессии» Александра Иванова не была повторена во всем русском изобразительном искусстве XIX века. Вместе с тем не менее значительная по силе воздействия и по художественной силе задания «Боярыня Морозова» Сурикова в 1880-х годах, сгущенная энергия образной и чисто человеческой заразительности «Запорожцев» Репина в начале 1890-х годов были не менее важными достижениями русского живописного гения. «Запорожцы» были закончены в 1891 году, но на выставках Товарищества показаны не были. Уже этот факт симптоматичен. Монументальное полотно в известной мере лишается своей знаменательности, уклоняясь от публичной экспозиции. В исследуемые годы Суриков показал в 1891 году на XIX выставке Товарищества «Взятие снежного городка» — картину по значению не равную «Стрельцам» и «Морозовой», на XXIII (1895) — «Покорение Сибири», на

XXVII (1899) — «Суворова». Обе картины, бесспорно, значительны. Критика же тех лет спрашивала: «В чем идея „Покорения Сибири“?» И «Суворов» был явно не понят в то время.

Для 1890-х годов, с другой стороны, весьма характерны были две попытки русской, претендовавшей на реализм исторической живописи заново решить задачи суриковского масштаба, его ранней восходящей силы. Обе попытки должны быть сочтены неудачными: «Уничтожение Новгородского веча» К. В. Лебедева (на XIX выставке Товарищества в 1891 году) и «Опричники» А. Н. Новоскольцева (1894), возникшие в другой художественной среде, «академической», но привлечшие к себе внимание критики середины 1890-х годов во главе с Н. К. Михайловским. Изменение того, что можно было бы называть «поэтикой» русской исторической монументальной картины, на этих примерах весьма поучительно. С потрясающей силой сумел В. И. Суриков в «Стрельцах» в 1880-х годах показать в образах одной из трагических минут нашей истории тему народа и личности в их разных коллизиях. Ни «Ермак», ни «Суворов» не были столь драматичны. В картине же К. В. Лебедева тема уничтожения старинной русской городской вольности решена была поражающе неверно. Коллективная драма была разделена на несколько индивидуальных несчастий. Наиболее бросающаяся в глаза на переднем плане фигура лежащего на земле и заковываемого «героя» из бояр оказывалась театральной и парадной, была трактована так, что не могла вызвать ни социального, ни какого иного сочувствия к себе. «Опричники» Новоскольцева вносили в историческую тему несвойственный всему русскому искусству момент чувственности и заменяли образы общей лютой беды семейной мелодрамой, как бы перебрасывая мост от Сурикова к Семирадскому. Обе картины заслуженно забыты. Они явно указывали самим фактом своего бытия на разложение исторической темы русского реализма. В. М. Васнецов в «Богатырях» сделал, очевидно, правильно, перенося героическую тему из летописи в сказку и в былинный эпос.

Советское искусствознание обычно уклоняется от рассмотрения и аналитики образов живописи, связанной с религиозной темой. Античная мифологическая тематика для русского реализма надолго отмерла, что также необходимо помнить. Христианская мифология осталась. Глубокий психологизм «Христа в пустыне»

Крамского в исследуемое время получил свои аналоги, — но отнюдь не эквивалент — в «Иуде» Н. А. Ярошенко, бывшего художником такой же гражданственности, как и Крамской, в «Искушении» Г. Г. Мясоедова, затем и у Репина. Картина Ярошенко, называемая критикой часто «Совесть» (XXV выставка Товарищества, 1897 г.), ставила не гражданственную, а чисто психологическую тему. В полемике о картине самый ее предлог, конкретная живопись исчезала, растворялась в словах «по поводу»¹. Кризис охватывал, без сомнения, не только живопись, но и художественную критику.

* * *

Нам можно было бы проследить изменения образного строя и во всех иных разделах изобразительного искусства. В портрете — это все большая роль, которую начинает играть рядом с образом человека его окружение, его «антураж» — предметы быта или атрибуты занятий; обстановка, среда действия, пространство, интерьер; элементы действия, жест, поза; портрет стал тяготеть к картинности, вливаться или перетекать в быт, порою даже в историческую композицию («Заседание Государственного Совета» Репина и его учеников). Портретное мастерство русских художников утрачено не было. Можно даже говорить об его обогащении и усложнении. Именно на рубеже столетий начал развертываться изумительный дар В. А. Серова. Русский реалистический портрет в конце XIX века стал одновременно и психологичнее и непосредственнее, менее «посторонним» или «нарочным», чем был он у Перова и Крамского. Он стал и более живописным. Здесь интересно сопоставление двух портретов работы В. А. Серова, посвященных крупным русским композиторам — А. Н. Серову (XVIII выставка Товарищества, 1890) и Н. А. Римскому-Корсакову (XXVII выставка, 1899). В промежутке между этими двумя портретами Серов создал такой шедевр живописной характеристики, как портрет И. И. Левитана, прекрасный по краскам и пониманию облика вдохновенного художника. Вся эволюция Серова за двадцать лет (1890—1910) — это огромный рост сознательности проникновенного русского реалиста, постоянно обогащающего свои средства и возможности как мастера.

¹ См.: В. Прытков. Николай Александрович Ярошенко. М., 1960, стр. 182 и сл.

Давно учтено замечательное развитие пейзажной русской живописи именно в эти годы. Ранняя смерть Левитана в 1900 году лишила мировое искусство подлинно небывалых достижений, в которых продолжены и подняты на новую высоту чуткая зоркость Сильвестра Щедрина, интуитивная теплота Федора Васильева, строгая точность и эпическая сила Ивана Шишкина.

О «направлении», которое принял пейзаж, правильно в преддверии изучаемого периода сказал Г. Г. Мясоедов: «Возвратившись на родину, он (пейзаж.—А. С.) тоже стал более правдивым, стремится передавать не одну внешнюю природу, но также ее жизнь и настроение»¹.

То новое, что внесло данное десятилетие в русскую пейзажную живопись,— это сознательное стремление к синтезу. Лирика не противоречит точности и красочности — эпической широте. У Левитана можно встретить все. Перед русской пейзажной картиной встала проблема оживления образа природы образом человека. Быть может, это также — лирическая тема русской художественной прозы или инструментальной музыки. Вскрытие смыслового значения русского реалистического искусства конца XIX века позволяет нам предложить определение того лучшего, к чему направлен процесс векового развития,— как постановку задачи, решение которой было уже близким: достижение нового гуманизма, гуманизма активного, ведущего к революции. Имена Толстого, и Чехова, и Горького в литературе вспоминаются неизбежно.

Не забудем, что именно изучаемое десятилетие выдвинуло героев Горького. Его лозунг — «Человек — это звучит гордо», знамя русского гуманизма — не имеет в живописи лучшего примера, нежели замечательный портрет великой русской артистки М. Н. Ермоловой, воплощенной В. А. Серовым в революционный 1905 год. Не случайно в синтетическое общение с живописью входило и искусство сцены.

Подлинными ключами к вскрытию этих целей обладала, думается, в первую очередь именно художественная литература, и в противовес чеховой замкнутости быстро развивавшейся профессиональной художественно-критической мысли мыг склонны вслед за В. В. Стасовым думать, что близость органическая, не внешне иллюстративная живописи, музыки, театра, поэзии, их взаимное оплодотворение

¹ См. «Отчет» XVI выставки Товарищества ПХВ». СПб., 1888, стр. III.

и объединение были великим качеством и преимуществом русской художественной культуры и в эпоху «натуральной школы», и в период деятельности революционных демократов, и в конце XIX века.

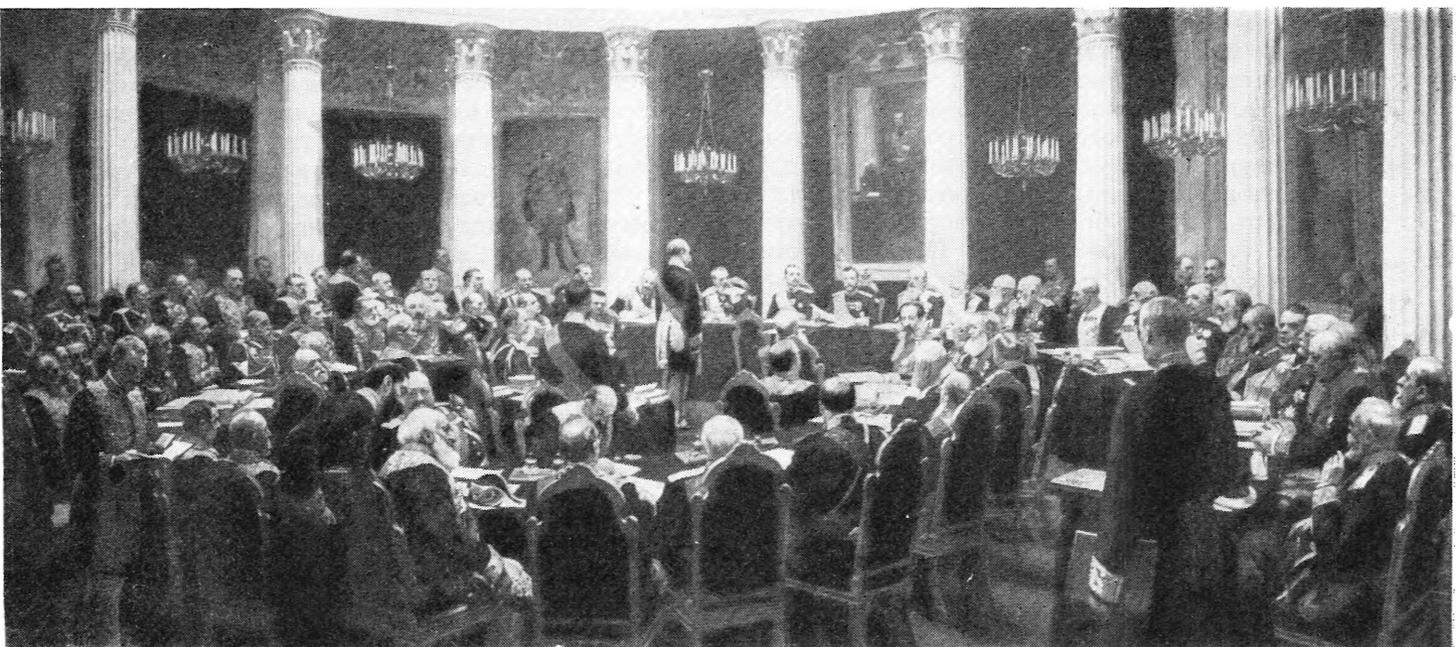
Годы 1890—1905 были временем суровой и последовательной борьбы. В эти годы был создан Союз борьбы за освобождение рабочего класса. Вступил в активную политическую жизнь, включился в борьбу В. И. Ленин. Начался пролетарский этап освободительного движения. Была создана РСДРП. Буржуазия в эпоху империалистической политики царизма, монополистический капитал, космополитический его характер — все эти силы и черты оказывались в корне враждебными и культуре, и прогрессу, и искусству правды, реализму и, конечно, гуманизму. Сверхиндивидуализм или индивидуализм просто, проповедуемый буржуазной критикой, был врагом гуманизма и реализма, поскольку был не демократичным, даже если и претендовал на владение такими высокими словами, как «красота» и «свобода». Начиналась борьба за срывание этих и других масок с лица мещанина. Прекрасно сумели разглядеть это последнее обличие Горький и Блок, а в годы развития сатирической графики (1905—1907) — также и некоторые художники. Репин еще раньше показал лицо правящей России в коллективном портрете «Государственного Совета», действие которого было тем более важным, что художник в своем поистине колоссальном труде оставался зорким реалистом.

Время было трудным. О том, что эпоха оказывалась «чревата революцией», можно было заговорить только в первые годы нового XX века. В последние годы XIX века «Победоносцев над Россией простер совиные крыла». Замечательный русский поэт В. Я. Брюсов в преддверии первой революции в стихотворении «Кинжал» вспоминал эти годы:

«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.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый.
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы...»²

² Впервые было напечатано в журнале «Новый путь», 1904, октябрь. Отклик — в марксистском журнале «Правда», 1905, № 5, стр. 174, в рецензии И. В. Иванова. В последнее время С. Н. Дружинин цитировал стихотворение В. Я. Брюсова для объяснения искусства М. А. Врубеля, что не совсем точно.



И. Репин. Заседание Государственного Совета. 1903 год. Гос. Русский музей

К чести поэта надо указать, что значительно позже он увидел молнии революции и нашел себе место в ее рядах. То, что он в 1890 и 1900-е годы не видел и не слышал, — и беда и вина русской буржуазной интеллигенции.

Исключительно характерны в этом отношении изломы дорог самого крупного из всех передвижников — Репина. Исследователи его творчества порою с поспешностью проходят мимо работ великого художника 1895—1905 годов, за исключением «Заседания Государственного Совета», в которую они стремятся вложить больше сатирической сознательности, нежели ее было у художника¹. Следует признать, что «Государственный Совет» Репина — явление совершенно исключительное. По масштабным размерам — это самая крупная картина во всей истории русской живописи, она нова по существу. Коллективный портрет — да, но и портрет коллектива, что не то же самое. Блестящая картина — панорама, зрелищная декоративная композиция,

где все — в блеске красок. По существу же получилось, «сказалось», как это выражали революционные демократы, что «Государственный Совет», залитый золотом и блеском орденов, апофеоз официальной власти — жестоко правдивый обвинительный акт, исторический приговор над империей, где господствует ничтожество, мундирность, военщина, где министры — облаченные в нарядную форму лакей, где сила — в руках обреченной дряхлости, мысли нет, застылость торжествует.

Эстетические споры Репина и Стасова, временное сближение Репина с кружком «Мира искусства» и быстрый разрыв с ним — все это не имело еще в истории искусства достаточно четкого освещения. Для нас важно подчеркнуть, что Репин увидел реализм, качества большого искусства там, где Стасов его видеть не хотел: в первую очередь в старой Академии. Репин «открыл» для себя Брюллова, не смог, как художник, не признать, что «Распятие» Брюллова было чудесно нарисовано и эстетически полноценно. Стасов видел в Брюллове врага и последовательно отрицал в произведениях Брюллова какие-либо художественные качества. Репин постарался открыть глаза и на то, что в 1890-х годах было своеобразной сенсацией дня, болезнью века: на модерн. Сближение Репина, бывшего в

¹ Ср.: Р. Власова, П. Ивановский. К истории создания картины И. Е. Репина «Заседание Государственного Совета». — «Искусство», 1964, № 12; Л. Любимов. Как И. Е. Репин писал «Заседание Государственного Совета». — «Искусство», 1961, № 2. См.: И. Грабарь. Репин, т. II. М., 1964, стр. 221 и сл.

расцвете сил все же художником старшего поколения, с молодежью конца XIX века, культурной и талантливой, удивлять никак не должно, если оно и было временным. Разрыв Репина с редакцией «Мира искусства» обычно трактуется в литературе как результат нападков «Мира искусства» на передвижников и на реализм. Фактически дело обстояло не так. Говоря об открытии в 1898 году Русского музея, «Мир искусства» поместил небольшую заметку, в которой указал на наличие в новом музее группы произведений старого, академического, искусства, которую редакция «Мира искусства» предложила (достаточно безапелляционно!) «убрать». Репин в своем возмущении этим был прав. Репин защищал живопись Айвазовского, Моллера, Флавицкого, Плешанова, В. П. Верещагина, Седова, Трутовского, Рипцова: ни один из этих художников не был передвижником, если и не все, что ими было сделано, заслуживает сейчас нашего внимания¹. Мы указывали уже, что годы непосредственно до и после рубежа XIX и XX веков были сложными, противоречивыми, полными контрастных столкновений; реализм должен был выдерживать борьбу с очень разнородными отступлениями и извращениями. Претензии редактора «Мира искусства», С. П. Дягилева, на «очищение» только что созданного музея истории русского искусства были стремлением модернизма пересмотреть русскую художественную культуру XIX века. Сложнее объяснить в творчестве самого Репина появление такой картины, как «Иди за мною, сатано», которая не могла быть никем сочтена реалистической.

На XXI выставке передвижников 1893 года была показана картина В. И. Сурикова «Исцеление слепого Христом». Это не лучшая из картин Сурикова, но остающаяся в составе его художественной биографии искренней, лично пережитой минутой жизни художника, испытывавшего тяжелое горе — смерть жены. На XXIX выставке 1901 года Репин выставил указанную огромную картину с Сатаной, — и трудно даже определить, в какую сторону является она отходом от реализма. В композиции нет ни религиозного, ни какого-либо иного смыслового углубления и менее всего — символизма. Критика, в том числе советская, видит символизм у Репина в картине 1903 года (XXXI выставка Товарищества передвижников) «Какой простор», изо-

бражающей студента и курсистку, протянувших друг другу руки перед лицом разбушевавшегося весеннего ледолома, прекрасно (кстати сказать) написанного подъема волн. Репин сам указал в печати², что случайно увидел студента и курсистку на весеннем берегу бушующей воды. Рисунок Репина сохранился в воспроизведении на открытке, в большую композицию он вошел видоизмененным. Если «символизм» — «иносказание», то репинский «Какой простор» может быть без труда прочтен и как олицетворение стихий молодости и как приближение революции. Под «символизмом» явно надо понимать нечто более сложное и как раз уклоняющееся от точного и рационального вскрытия. «Какой простор» вполне остается в пределах конкретного реализма, и доказано это как раз тем, почему картина Репина не была принята демократической учащейся молодежью, которой она была адресована. Героем картины выступил студент в дорогой бобровой шинели на белой подкладке; именно «белоподкладочников», сыновей богатых семейств, не любили студенты-демократы, баствующие, революционеры, демонстранты. Репин странно как будто ошибся; но опубликованный его рисунок к картине «Какой простор» показывает, что Репин действительно увидел на берегу студента в бобровой шинели. Ошибка художника заключалась не в «символизме», а в том, что он бездумно перенес в свое полотно облик буржуазного студента, чей сюртук, «белая подкладка», бобровая шуба как раз шли «наперерез» русской социальной потребности видеть в молодежи предвестника революционной бури.

«Буревестником» стали называть картину Н. А. Касаткина (1859—1930), одного из младших передвижников, показанную на XXI выставке Товарищества в 1893 году³, — замечательную по образу молодого, раненного на производстве (или на демонстрации) рабочего. Касаткин, как известно, по собственной инициативе поехал на Донбасс, сделался подлинным художником шахтерского труда. Его большая и сильная «Смена» (XXIV выставка передвижников, 1896) в наших глазах остается подлинно замечательным доказательством того, что русское изобразительное искусство близко отразило в своем поступательном развитии освободительную борьбу, как раз в 1895 году вступившую, по известной ленинской периодизации, в

¹ См.: И. Репин. Воспоминания, статьи и письма. СПб., 1902, стр. 258. В известные советские переиздания литературно-критического наследия Репина («Далекое близкое») это письмо Репина в «Ниву» по адресу «Мира искусства» не включается.

² «Новости и биржевая газета», 24 февраля 1903 г.

³ См.: К. Ситник. Николай Алексеевич Касаткин. М., 1955, стр. 73.



И. Репин. Какой простор. 1903 год. Гос. Русский музей

новый, пролетарский, этап. Имя первого художника пролетариата¹, ставшего первым Народным художником РСФСР, Н. А. Касаткина не должно быть забыто при рассмотрении вопроса о судьбах русского реализма конца XIX столетия. Нельзя не указать, что, дав коллективный образ рабочих-шахтеров, Касаткин затем пишет ряд картин, посвященных заводским интерьерам, машинам и отдельным людям труда, горнякам, текстильщикам, что он в революционные годы 1905—1907 будет активным историком, изобразителем борьбы. Его искусство строго и зачастую сурово. Он никак не был популярен у критиков буржуазно-эстетического лагеря. Вместе с тем Касаткин был не только художником пролетариата. Драматическая картина «Кто?» (XXVI выставка Товарищества, 1898), превращающая бытовой жанр в настоящую трагедийную сцену, его картины, посвященные тюрьме («Арестантки на свидании»; XXVII выставка, 1899 г.), являются, несомненно, шагом вперед после картин В. Максимова и В. Маковского.

¹ Так озаглавлена статья Ф. С. Рогинской, посвященная Н. А. Касаткину в «Красной Ниве» 1929 г. (№ 17).

К Н. А. Касаткину с 1900-х годов примыкает как художник пролетарской революционной темы Лукиан Васильевич Попов (1873—1914), рано умерший и очень интересный по своему вниманию к отображению психологии участников борьбы — рабочих, крестьян, трудовой интеллигенции, — живописец, почти совершенно обойденный современной ему критикой².

Все эти явления всецело входят в русло потока русского реализма конца XIX — начала XX века. Русский реализм был и развивался. Стоящий вне «передвижничества» В. В. Верещагин создал в это время цикл картин на темы 1812 года, разоблачающий Наполеона I, включающий в свой состав и жуткие сцены поля Бородинской битвы, и весьма удавшийся зимний пейзаж, и прекрасные образы крестьян-партизан. Говорить об уклоне реалистического дара В. В. Верещагина никак нельзя. На 1895—1905 годы падают сильные работы В. М. Васнецова. «Раскол» передвижников, выход из Товарище-

² О нем см.: Ф. Рогинская. Лукиан Попов. — «Искусство», 1949, № 5, и ряд последующих публикаций того же сектора вплоть до завершающей монографии 1961 г.



Н. К а с а т к и н. «Кто?». 1897 год. Гос. Третьяковская галерея

ства группы более молодых художников, основание ими выставочных организаций «36-ти» и «Союза русских художников» были не отказом от реализма, а исканием нового организационного объединения мастеров, главным образом московских.

В русле того же более широко очерчивающего свои границы реализма стало работать также и Московское товарищество художников, основанное несколько раньше.

В русскую художественную культуру конца XIX — начала XX века входят, без сомнения, также и другие течения и группы изобразительного искусства, требующие к себе особенного

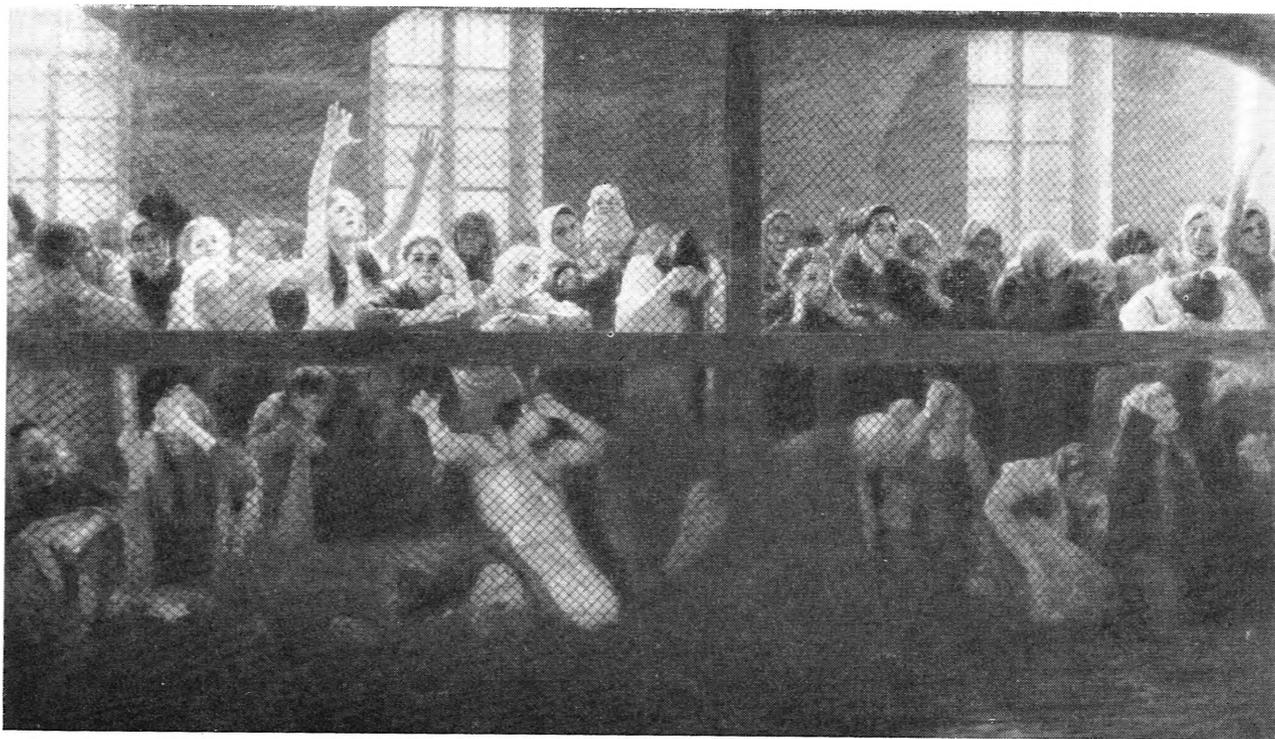
внимания в иных разделах общей темы. Безусловно, должны быть освещены связи русского искусства этого времени с зарубежным, с которым сталкивалась русская художественная культура на выставках иностранного искусства в России, на международных — за границей, из которых самой крупной и важной была Всемирная выставка в Париже в 1900-е годы. В понятие художественной культуры, бесспорно, входит и развитие мастерства, школы искусств. Нет сомнения, что вхождение группы художников-реалистов в реформированную Академию художеств (1893—1894), участие В. Д. Поленова и затем В. А. Серова в педагогической деятельно-

сти московского Училища живописи, ваяния и зодчества принесло пользу русской художественной культуре. Несмотря на встречаемые порою в критике того времени замечания о недочетах мастерства, техники живописи и рисунка, мы можем с уверенностью утверждать, что академический рисунок русских мастеров эпохи около 1900 года ни в чем не утерял качества прежнего умения фиксировать «натуру», что мастерство композиционного или станкового рисунка, бесспорно, развивалось. Освоение графических техник литографии и офорта, переход гравюры на дереве от служебной функции репродуцирования картин к творческой самостоятельной деятельности — неоспоримые достижения русской художественной культуры 1890—1900-х годов, причем последнее связано самым непосредственным образом и с общетехническим прогрессом, с внедрением в области репродукции и печати фотомеханических способов.

Живопись стала свободнее, шире, быстрее, ярче. «Этюдность», за которую как за незаконченность или недовершенство картины критиковали порою передвижников начиная с 1880-х

годов, через 20 лет, в начале XX столетия, стала восприниматься как некое особое новое качество живописно-творческого процесса; «набросок» и то, что называлось «эскизом» в более ранней живописи, приобретали своеобразное «право гражданства». Было осознано особое качественное мастерство беглого первого схватывания и запечатления образного видения мира. Видеть в этом воздействие западного импрессионизма отнюдь не обязательно. Первая выставка этюдов, рисунков и эскизов Товарищества передвижных выставок была организована в январе 1903 года и стала безусловно событием в истории русской художественной культуры, в то время еще недооцененным. Акварели и рисунки Репина, Поленова, Савицкого, Касаткина, конечно, были признанными, имеющими полностью художественной ценности.

«Да, милостивый государь, — писал Репин, — и какое счастье, что это не окончено; по-вашему „неокончено“, г. зритель, а по мнению автора — окончено; и за это его надо особо благодарить. Сколько надо иметь мужества художнику, чтобы настоять на своем вкусе и не испортить картины



Н. К а с а т к и н. Арестантки на свидании. 1899 год. Гос. художественный музей Эстонской ССР



А. А р х и п о в. Прачки.
Конец 1890-х годов.
Гос. Третьяковская галерея

по указкам досужих критиков — знатоков, повелителей, покупателей и заказчиков!»¹.

Русский реализм в эпоху около 1900 года, конечно, пережил тревожное время. Приближавшееся испытание первой русской революции сделало эти годы для него еще более ответственными. Анализ русского искусства 1905—1907 годов, установление значения этих лет для русской художественной культуры особенно важны.

Как раз здесь стоило бы указать на линию изучения, нашей наукой об искусстве еще до конца не прослеженную. Мы имеем в виду учет

внутренней эволюции некоторых русских художников реалистического лагеря, бывших вначале членами Товарищества передвижных художественных выставок, затем перешедших в «36» и в «Союз русских художников». Если вдуматься в эволюцию искусства, например, А. Е. Архипова, то представится, что начал он с чистого «жанра», с «быта», для раннего передвижничества наиболее характерного. Но следующий этап развития Архипова — это углубленное, внимательное изучение психологии человека: это его известные «Прачки» с трагической усталой фигурой старой труженицы, это его «Рязанец» и другие — этюды, порой не законченные, но умные аналитические художественные заявки на будущее.

¹ И. Репин. Валентин Александрович Серов.— Ежемесячные приложения к «Ниве», 1912, III, табл. 647.

* * *

Использованный выше опыт сопоставления с картинами Сурикова двух исторических крупноформатных композиций К. В. Лебедева и А. Н. Новоскольцева показал на этих примерах явный уклон «большого» исторического жанра. Для наиболее наглядного осознания изменений темы бытовой, бывшей для Товарищества передвижных выставок основной, стоит произвести еще один опыт такого сравнения. Оно проводится здесь на примере двух картин, разделенных не десятилетием, как в приведенных выше сопоставлениях исторических картин 1890-х годов с Суриковым, а четвертью столетия. Само собою разумеется, что в данном сопоставлении отстранен момент анализа качественного или масштабного. Художники, произведения которых мы привлекаем для нового сопоставления, не принадлежат к числу подлинно первоклассных, если и был первый из них вполне известен, второй — нет. Изучая самую трактовку одной темы, что показательно для русского реализма с его вниманием к сюжетике, мы порой имеем возможность сравнивать с произведением художника одного поколения другое произведение, хотя бы и мастера меньшего калибра.

На Передвижной выставке 1874 года была показана картина К. А. Савицкого (1845—1905) «Ремонт железной дороги», приобретенная П. М. Третьяковым и впоследствии ставшая широко известной как по ее теме, связанной с определенным моментом русской общественной и экономической жизни, так и по ее трактовке, почти фотографически точной. Через 25 лет, на «весенней» академической выставке 1899 года, художник, несравненно менее известный, чем Савицкий, — С. М. Зейденберг, родившийся в 1862 году, экспонирует картину «Ремонт пути», по теме совершенно совпадающую с картиной Савицкого. Зейденберг, очевидно, тоже реалистически мыслящий художник, как и Савицкий. Выставки реформированной Академии художеств, где передвижники в это время заняли ведущие места, в конце XIX века принципиально от выставок Товарищества передвижников почти не отличались. Сопоставление двух картин выявляет не смену принципов или стилистик, а изменения, происшедшие в пределах одного течения, которое мы бесспорно могли бы назвать критическим реализмом, говоря о картине Савицкого. Присмотреться надо к картине Зейденберга¹.

¹ Воспроизведена в «Каталоге „весенней“ выставки АХ», СПб., 1899, табл. 15.

По размерам она почти одинакова с более ранним полотном Савицкого. Сразу же бросается в глаза иное решение темы. Савицкий точно и честно демонстрировал рабочие процессы. Его картина давала широкую панораму работ. Отдельные фигуры ремонтников были переданы добросовестно и человечески типизированно. В глубине композиции художник не забыл показать фигуру надсмотрщика, старосты или подрядчика, выявить намечающийся социальный контраст. В полотне Зейденберга ничего этого нет. Нет панорамности. Гораздо меньше фигур, но все они даны более крупным планом. На заднем плане — не «надзиратель», а крестьянские девочки. Передний план занят фигурами ремонтников, одна — со спины. В других выявлена психологическая нота — равнодушие к работе, занятость своими мыслями. Наиболее поражает введение в композицию того, что для русской более ранней реалистической живописи было бы невозможным: облаков пара, оставленных, должно быть, только что прошедшим поездом. Это типичный — импрессионистский или нет — прием введения в статическую сцену «моментальности», быстроты охваченного момента. Вместе с тем композиция картины Зейденберга классична, подчинена ромбоидальной схеме. Про отдельные фигуры ремонтников можно сказать, что у Савицкого они были, без сомнения, более типичными. В картине Зейденберга они более индивидуально трактованы, в них налицо если не экспрессия, то попытка передать быстро меняющееся выражение или настроение.

Все это — новые черты. Реализм, сознательно ставящий такие проблемы, может быть определенно сочтен меняющимся, если и не обогащающимся. Вместе с тем бесспорно следует признать, что картина Савицкого была и богаче содержанием (социальным, общественным), и более убедительной по точности видения и передачи.

Утрачивающая «точность» живопись того типа и уровня, как картина Зейденберга, на переломе столетий утрачивала и содержательность, и самую качественность своего реализма, как его понимали раньше. Требования конкретной точности, отношения к ней русских художников 1890-х годов оказались причиной одного из важнейших изменений в судьбах русского живописного реализма. «Точность» может стать — и стала казаться — «сухостью». Строгий рисунок предмета или фигуры на заднем плане любой композиции может лишить ее живости и во всяком случае отразиться на передаче воздушной перспективы, которая к концу XIX столетия становилась одной из основных и главных задач

мировой живописи. В картине Зейденберга именно все это показано очень наглядно. Его «рисунок» несравненно более «расплывчат», нежели у Савицкого, и это — отнюдь не следствие меньшего дарования или другой школы. Художники конца века переходили от «сухой точности» к «мягкой живописности» в пейзаже. В картине же бытового жанра Зейденберг, повторивший тему Савицкого, показывает, что «живописность» приобретает в подобных случаях слишком дорогой ценой — утратой качеств замысла и смысла.

Поучителен пример тем, что показывает определенный переход русской живописи конца XIX века от методов и приемов, порою и от принципов критического реализма 2-й половины XIX столетия, какой мы связываем с движением Товарищества передвижных выставок, к новым способам передачи действительности. Для изучения русской художественной культуры переломной эпохи важно показать, в чем и за что стали критиковать Товарищество передвижных выставок молодые мастера 1890-х годов. Важно уточнить и то, что критика эта не всегда связана была с подъемом «Мира искусства» и с группировками начала XX века — выставками «36-ти» и «Союза русских художников». Большая внимательность к архивным данным, остающимся неопубликованными, позволяет нам указать на интересные и доселе не оцененные обстоятельства: первый внутренний протест против прежнего типа и приемов старого передвижничества происходит в пределах реализма и связан с зарождением и ранними шагами Московского товарищества художников (МТХ), устроившего свою первую выставку в 1893 году. В дальнейшем мы имеем возможность использовать некоторые рукописные материалы архива Ф. И. Рерберга, известного московского художника-педагога (1865—1938), бывшего одним из инициаторов и впоследствии бессменного «старшины» МТХ.

В начале 1890-х годов Товарищество передвижных художественных выставок рассылает «Условия для приема картин экспонентов на выставки Товарищества», циркуляр, который был воспринят младшими русскими художниками, как «Манифест». В нем, по словам Ф. И. Рерберга, использование которых более поучительно, чем прямая цитата¹, говорилось, что картина

должна быть не простым упражнением в живописи, а заключать в себе рассказ и т. п., что портрет для передвижной интересен только тогда, если он изображает известное лицо, и т. д. Манифест был изложен не очень ясно, но основная мысль была понятна: нам нужны Лемохи, Ярошенко и Мясоедовы, а не Архиповы и Коровины².

При отборе картин на выставки Товарищества передвижных выставок 1890—1891 годов особенно строго было жюри, состоявшее из старших художников. Ряд картин молодых художников, в первую очередь московских, был забракован, что вызвало протест и среди некоторых наиболее авторитетных передвижников. «О возмутительных несправедливостях при приеме на выставки я уже слышал раньше от Репина», — записал Ф. И. Рерберг. «От картины требовалось не художественное выполнение, а содержательность. А эта последняя понималась как полезный с точки зрения морали или общности сюжет, искусству отводилась роль служебная, подчиненная. Я помню, как в разговоре со мной старый передвижник Лемох высказывал сожаление по поводу бессодержательности молодых художников и ссылался на Архипова как на художника, по его мнению, бессодержательного».

Формулировки, акцентировка и самая тенденция данных слов должны быть оставлены на совести автора, Ф. И. Рерберга; вместе с тем прямое отождествление содержания произведения искусства с его сюжетом — весьма характерно для художественной критики или даже для теории искусства того времени. Отметим, что в глазах наших поражающие по живописи и живописной силе бытовые, но как будто «бессюжетные» полотна раннего А. Е. Архипова стоят выше «сюжетных» картинок Лемоха, который писал жалостливые сценки из жизни крестьянской детворы, настолько приемлемые «для всех», что он был привлечен даже к исполнению функции «придворного художника».

Московское товарищество художников образовалось очень органично и легко в силу оппози-

² По «Условиям», натюрморты, например, допускались на Передвижную выставку только в случае «особого виртуозного их выполнения». Надо, чтобы «произведения представляли собой... работу художника, то есть заключали в себе если не полное осуществление, то хотя явную попытку передать рассказ, выражение, чувство, настроение, поэтический момент — словом, чтобы произведение не было лишено художественной задачи или замысла». См. Отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 82/543. Ср.: В. Прытков. Н. А. Ярошенко. М., 1960, стр. 170.

¹ Выдержки из архивных материалов московского товарищества даются с согласия вдовы Ф. И. Рерберга. Самые материалы предназначены для включения в Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи.

ции молодежи «Манифесту» и жюри старших передвижников. Вспоминая об одном из первых организационных собраний группы, Ф. М. Рерберг пишет:

«Говорили о тяжелом положении художника, о полной почти невозможности попадать на Передвижную; о нежелательности выставлять на Периодической»¹. «В. П. Комаров предложил говорить не только о новой выставке, но и о новом кружке, физиономия которого отличалась бы от передвижников другим пониманием задач искусства. Фраза передвижников должна быть заменена чисто живописной задачей. На новой выставке должны найти место не одни идейные, сюжетные картины, но искусство и декоративное, и архитектура, и даже прикладное».

Во всех этих формулировках основателей новой выставочной организации звучат выражаемые наивно и порою неправомерно противопоставления: фраза — «чисто живописной задачей», слова «не одни» перед указанием на «идейные сюжетные картины» воспринимаются не только как протест против слишком прямолинейного требования обязательной тематичности в практике жюри Товарищества передвижных выставок. Намечалось нечто более широкое, кризисное. Нам, стоящим на иных эстетических позициях, нежели те, которые были заняты мастерами искусства 70 лет тому назад, ясно, что обвинуя передвижников в отходе от крупных содержательных тем к «фразам» было бы не полностью правомерно; что говорить о «чисто живописных» задачах могло означать еще более неправомерное положение, будто качества живописи нельзя было бы достичь в сочетании с ясным общественным содержанием картины; будто эта последняя, содержательность образного строя картины, противоречит художественным достоинствам ее, а не является, наоборот, одним из самых важных требований, предъявляемых искусству жизнью, народом, историей. С другой стороны, симптоматичным и существенным представляется пожелание включить в орбиту новой художественной организации декоративное искусство.

Выставки нового Московского товарищества художников начиная с 1893 года продолжались вплоть до 1924 года, в течение тридцати лет. После Товарищества передвижных выставок,

¹ На «периодических» выставках московского Общества любителей было немало слабых работ. Участники организационных встреч будущего Московского товарищества, окончившие Академию художеств или московское Училище живописи, ощущали себя профессионально квалифицированными мастерами.

просуществовавшего свыше полстолетия, Московское товарищество оказалось самой жизненной из всех русских художественных организаций. Следить его историю в деталях не нужно. Его состав менялся. Основное ядро Московского товарищества образовали молодые московские пейзажисты, вышедшие из Училища живописи. Одним из наиболее постоянных участников выставок Московского товарищества с самого начала был В. Д. Поленов, выдающийся передвижник, протестовавший, однако, против строгостей жюри Товарищества передвижников. Вокруг него объединились А. Е. Архипов, К. А. Коровин; затем ставшие основными и постоянными художниками выставок МТХ: М. Аладжалов, В. Бакшеев, И. Гугунава, А. Корин, А. Левитан (брат Исаака), А. Маковский (сын В. Е. Маковского), С. Малютин, В. Н. Мешков, В. Переплетчиков, Е. Поленова, Ф. Рерберг, В. Симов, А. Турлыгин, М. Шестеркин. Всю эту группу следует воспринимать историко-художественно, как представителей реалистического живописного направления, но только, бесспорно, иного, нежели то, которое объединялось в Товариществе передвижных выставок. На второй выставке МТХ весной 1894 года была показана картина К. А. Коровина «Северная идиллия» (Гос. Третьяковская галерея). В ней можно отметить нечто, что, возможно, часто отсутствовало в картинах Товарищества передвижных выставок: несомненную лирическую поэтичность. На выставках МТХ рядом с завершенными картинами широко экспонировались эскизы, этюды, рисунки. В их числе — замечательный «Парижский бульвар» К. А. Коровина. На Передвижной выставке его бы не показали. В нем не было бы, по мнению жюри, «точности» рисунка и «содержательности»! Не было показано события, не было рассказа о чем-либо.

К. Коровина часто называли «русским импрессионистом». Если понимать под импрессионизмом субъективизм, отказ от внутреннего идейного смысла искусства, то следует сильно сомневаться в том, что Коровин в 1893 году был импрессионистом в том смысле, как французские мастера конца XIX века, от которых стал отмежевываться даже их ранний апологет Э. Золя. В «Парижском бульваре» Коровина можно видеть пример вполне реалистического по сути, вовсе не индивидуализированного и субъективистского живописного этюда городского пейзажа, сделанного исключительно смело. Художник определял свой метод словами: «чувствовать красоту краски, света... правдиво, верно брать, наслаждаться свободно отношениями тона». Он

записывает: «Париж. Ночь. Спать не могу. Целый рой образов и представлений проходит передо мной»¹. Подводя итог своей многолетней и проходившей порою очень нелегко творческой работе, Коровин записал: «У меня нет направления и нет моды — нет ни импрессионизма, ни кубизма, никакого изма. Это я, это мое ценю за жизнь, за радость — это язычество... Созерцание красоты через живопись, в сути самой живописи»². Реализму, как мы обязаны понимать его, это не противоречит. То, что Коровин «из школы импрессионистов», сказал впервые, заметим, не какой-либо художник или искусствовед, а Александр III³.

На III выставке Московского товарищества художников (1895) впервые были показаны майолики Серова и Врубеля, в качестве экспонента участвовал Репин, С. И. Мамонов представлял вылепленные им бюсты Сурикова и Поленова. Новый вариант молодого реализма стремился к синтезу искусства под знаком декоративности. «Огромное значение и смысл этого Товарищества неоспоримы, — писал впоследствии В. К. Балыницкий-Бируля. Запелелись шедшие под уклон передвижники, более милостиво стали принимать под свой кров; по следам Московского товарищества организовались [другие] выставки»⁴. О последних придется еще кое-что сказать в связи с новым поворотом русского искусства в первые годы XX столетия, во время подъема революционной волны.

Отметим, что в конце 1890-х годов выставки Московского товарищества ежегодно устраивались в залах Исторического музея, допускавших широкое использование декоративных композиций, текстильных и ковровых материалов. Московское товарищество стало и до выставок «Мира искусства» (1898—1899) первым прибежищем не только «Художественной индустрии» (особый раздел каталога VII выставки), но — с другой стороны — живописи, причастной к символизму. Здесь характерно не только то, что в составе выставки появился такой определенно примкнувший к этому течению художник, как В. Э. Борисов-Мусатов, но и наличие на выставках произведений сугубо упадочного и яв-

но пессимистического настроения («Старость» Н. Банда, «Memento mori» М. Иванович и др.). Замечательный «Пан» М. А. Врубеля был показан на особой выставке акварелей, пастелей и рисунков, устроенной товариществом в 1899 году. Очень большое место заняла на выставках графика — и только особого, живописного характера, иллюстрации С. В. Малютина к Пушкину, Н. В. Завьялова к Никитину. Декоративное начало и здесь доминировало. На VIII выставке выступил с декоративными эскизами известный впоследствии как абстракционист В. В. Кандинский, в то самое первое время нового столетия еще настолько «смирный», что его «оттиски» оказывались собственностью известного в Москве кондитерского торгового дома Абрикосовых. На той же выставке экспонировались майолики мамонтовской мастерской, фриз по рисунку Коровина, камни, «братина» и два блюда по рисунку А. Я. Головина, ковры и вышивки кустарной мастерской Е. Чоколовой, мебель, исполненная по рисункам Л. И. Липштвана. Панно М. И. Шестеркина, одного из будущих сотрудников символистского журнала «Весы», носило заглавие «Шепот смерти». Заметим, что аналогичные мотивы («Грустные мечты», «Покинутый», «Ангел грусти») часты в те годы и на академических весенних выставках.

Приходится констатировать, что первоначальное стремление молодых организаторов Московского товарищества — противопоставить «сюжетной фразе» передвижников «живописность» и декоративность — таило в себе определенные опасности. Не «формализм», который проявится позднее и ярче у мастеров «Бубнового валета» и других групп, а модерн в его достаточно разных вариантах оказывался готовым занять место, как бы освобожденное прежними «сюжетами» в общем составе русской живописи. Без «сюжетности» или тематики, без образного и вполне конкретного содержания русский художник, очевидно, обойтись не мог. Замена же «передвижнического сюжета», того, что цитированный нами выше Ф. И. Рерберг называл «фразой», всякими «шепотами смерти» или даже «русскими сказками для французского издания» (А. А. Синцов, 1901), вряд ли может быть сочтена шагом вперед.

И все-таки русский реализм продолжал быть. Все «шепоты смерти» прорастали на краях его основной дороги. Великолепное по содержательности искусство Левитана остается в русском пейзаже главным явлением конца XIX века, как в изображении человека — чудесное

¹ «Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания». М., 1963, стр. 221, 223.

² Там же, стр. 180.

³ Там же, стр. 211. О том, что живопись Коровина «весьма резко» отличается от импрессионизма, писали уже в 1894 г. См. там же, стр. 294.

⁴ Каталог выставки В. Н. Бакшеева, В. К. Балыницкого-Бируля и др. М., 1944.

по проникновенности, глубине и красоте творчество Валентина Серова. Русская художественная культура рубежа XIX и XX столетий, увиденная в свете этих достижений, в общем уровне нашей живописной школы — причем это последнее слово можно понимать и в переносном и в прямом смысле — поднимается. К первым годам XX века относятся новые выставочные группировки, новые художественные журналы. Оживление всей творческой жизни русского искусства в 1901—1904 годы — несомненный факт.

Рассмотрение движения «Мира искусства» — задача другой главы, иной линии исследования, так как нельзя закрывать глаза на то, что в своей теории, в статьях С. П. Дягилева, и во многом в своей практике объединение это себя сознательно противопоставило как раз старому пониманию реализма, не «фразе» и не «сюжетности» передвижников, как это пытались сделать первые организаторы Московского товарищества художников, а принципам передвижничества. Мы имели бы право не рассматривать здесь подробнее также и деятельности академических и периодических выставок, поскольку у них все-таки оставались в силе прежние эстетические предпосылки, и отложить также и анализ несколько позднее основанного петербургского Нового общества художников. Но обе возникшие в Москве выставочные группировки — «36-ти» и «Союза русских художников» — бесспорно, важны для характеристики лучших достижений русского реализма на его новом этапе развития.

* * *

Две выставки работ «36-ти» художников были открыты в Москве: первая — в декабре 1901, вторая — в декабре 1902 года в помещении Строгановского училища. Обе выставки были примечательны и объединили художников Москвы и Петербурга. На первой приняли участие Аладжалов, Архинов, Бакшеев, Бенуа, Браз, А. Васнецов, Виноградов, Врубель, Головин, Голубкина, Досекин, С. Иванов, Клодт, К. и С. Коровины, Костанди, Лансере, Малютин, Малявин, М. Мамонтов, Нестеров, Остроумова, Остроухов, Пастернак, Первухин, Переплетчиков, Размарицын, Рылов, Рябушкин, Светославский, Серов, Сомов, Степанов, Трубецкой, Щербов, Якунчикова. На второй помимо большинства участников первой выставки мы встречаем имена Афанасьева, В. Васнецова, Дурнова, Н. Кузнецова, Пырина, Столицы, Тар-

хова, Юона. Не участвовали на второй выставке Бенуа, Голубкина, Мамонтов, Лансере, Остроумова, Серов, Сомов. Вторая выставка имела не 36, а 37 участников, сохранив первое свое именование. И перечень имен, и этот учет изменения состава имели свой смысл. Имеющаяся литература по истории русского искусства этого времени доселе еще недостаточно посвящала внимания обеим выставкам, тогда как нет сомнения, что в жизни русского общества и конкретнее Москвы они сыграли немалую роль¹.

Общее направление первой выставки (1901) определено было союзом молодых мастеров обоих художественных центров тогдашней России скорее по признаку талантливости или качества искусства ее участников, нежели по какому-либо принципу направления или отношения к таким крупным эстетическим понятиям, как тема, сюжет, стиль.

«О борьбе с передвижниками теперь уже нет речи», — записал в указанном выше рукописном очерке истории Московского товарищества Ф. И. Рерберг. Эти слова следует понимать как указание на происшедшую к 1901 году отчетливую дифференциацию обоих художественных лагерей. «Врубель, Мусатов и их окружавшие были неприемлемы для передвижников. Вполне грамотные работы школы В. Маковского проваливались на жюри Московского товарищества». С «Миром искусства» последнее поддерживало «мирные» отношения. Разная организация жюри при устройстве выставок могла иметь при данной ситуации большое значение. В Товариществе передвижных выставок жюри было немногочисленным и строгим. В «Мире искусства» функции жюри выполнял единолично один человек — С. П. Дягилев. В Московском товариществе экспонаты принимались на выставки общим собранием всех сочленов объединения. Выставки «36-ти» стали опытом объединения трех организаций. Из художников обеих выставок «36-ти» к составу передвижников принадлежало 14 человек, к «Миру искусства» — 5, к Московскому товариществу — 5. Ряд художников принимали участие в двух или трех объединениях, другие еще представлялись на выставках «36-ти» впервые (4). Три художника представляли свои произведения на «весенних» академических выставках (Малявин, Рылов, Столица). Жюри на выставках «36-ти» не было совсем. По возрасту участники

¹ Ср.: В. Лобанов. Художественная Москва начала века. — «Искусство», 1964, № 5.



С. И в а н о в. Бунт в деревне. 1889 год. Гос. музей Революции СССР

были все молодыми. Одним из старших был Врубель (род. в 1856 г.), наиболее «новый», давший на первую выставку «Царевну Лебедь», сделавший афиши обеих выставок, использованные и как титульный лист альбомов с репродукциями избранных картин «36-ти».

Обе выставки имели несомненное историко-художественное значение. Они означали определенный этап в развитии русского живописного реализма, были символом отхода группы несомненно талантливых художников от позиций в известной мере постаревшего Товарищества передвижных выставок. Причем в общественном плане это был отход «влево». На первой

выставке «36-ти» была показана под ничего не говорящим заглавием «Эскиз» одна из первых революционных русских картин — «Бунт в деревне» С. В. Иванова¹. В исторических композициях Рябушкина и С. Иванова выявлены новые черты: внимание к типам, к реальным людям и лицам русского прошлого, причем не к «героям», а к «средним» безымянным персонажам, к их психологии, выражению или настроению или же к обобщенным образам, вроде замечательного «Царя» С. В. Иванова, карти-

¹ См.: И. Грановский, С. В. Иванов. Жизнь и творчество. М., 1962, стр. 178.

С. Коровин. Эскиз к картине
«На миру». 1880-е—начало
1890-х годов

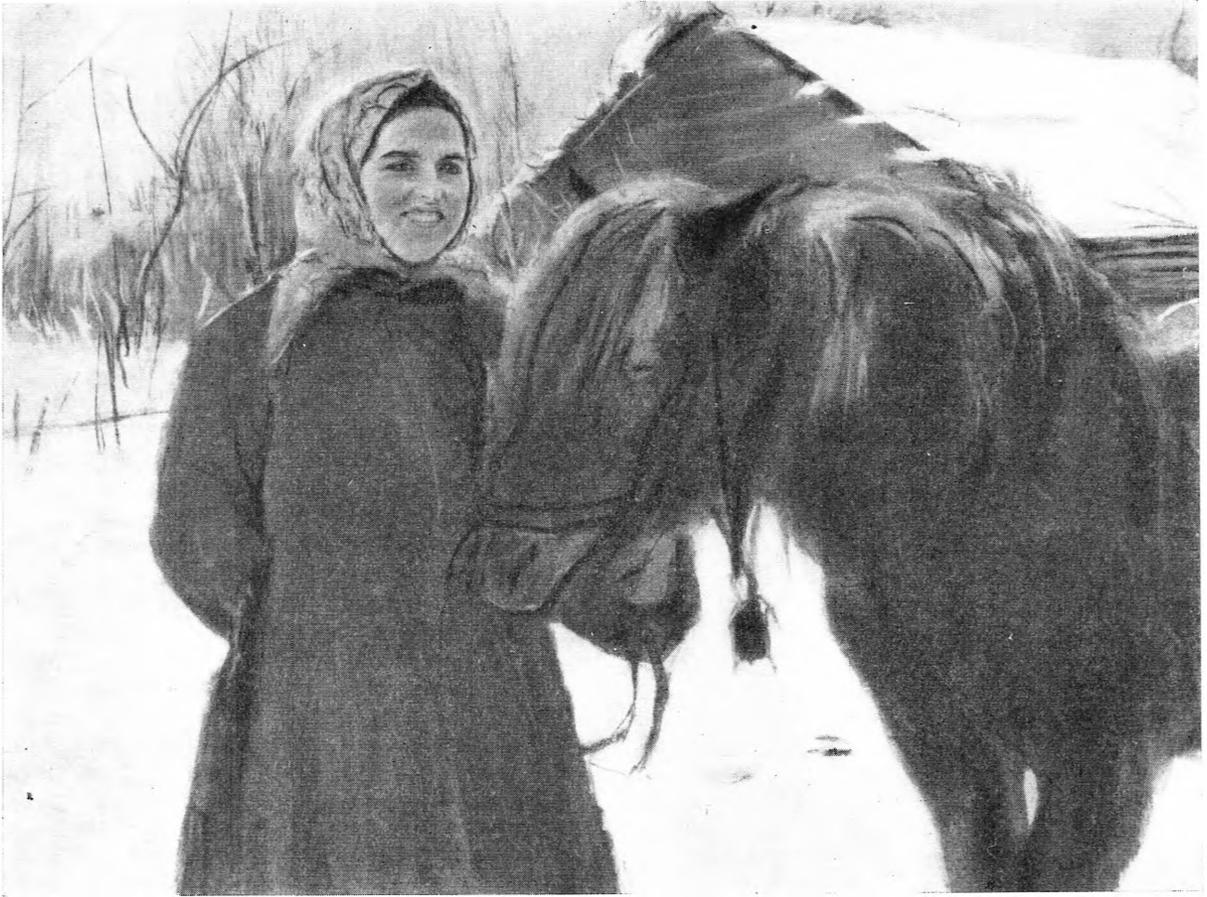


ны, находящейся на грани сатиры. В этом его произведении можно было уже предвидеть активное участие художника в отражении событий и идей 1905 года.

Для выставок «36-ти» было, с другой стороны, характерно почти полное отсутствие бытовой жанровой темы. «Поморы» К. А. Коровина или «Богомольцы» С. А. Коровина представляют собой полупортретные или театральные «хоровые» композиции, из которых исключен сюжетно-событийный элемент. Показанный там же один из эскизов к картине «На миру» — «Мирской сход» С. А. Коровина свидетельствует, что отсутствие конкретного «происшествия» в изображении никак не препятствовало художнику показать гораздо более важное: начавшееся социальное расслоение деревни. В таких полужанровых картинах, как «В деревне» А. П. Рябушкина, в большинстве пейзажей или в портретах, например в изображении девочки у Л. О. Пастернака (первая выставка), очень яв-

но доминирует декоративный принцип. Он открыт в эскизах театральных декораций А. Головина и К. Коровина, в акварелях к «Снегурочке» В. Васнецова, в панно Врубеля и Дурнова. На выставках «36-ти» представителями вполне откровенного модерна выступили Н. А. Тархов и тот же М. А. Дурнов, показавший портрет Бальмонта. Стремление дать обязательно «новое» хотя бы в том, что фигура портретируемого сдвинута на край полотна, что «незаконченность» возведена в принцип, выказывают зависимость этих художников от западных новых течений.

Задачей историка художественной культуры никак не может быть детальное перечисление всего, что было показано на какой-либо определенной выставке, обязательная характеристика отдельных мастеров или их произведений. Но, с другой стороны, мы не стали бы исключать из орбиты изучения русской художественной культуры наблюдений над новой живописной



В. Серов. Баба с лошадью. 1898 год. Гос. Третьяковская галерея

техники: использование, очевидно нарочитое, широкого «свободного» мазка (Браз, Малявин), асимметрических композиций или вытянутых в высоту пропорций картины (Досекин). В пейзажных композициях характерно появление «усадебной» темы, любование уходящим и обреченным на гибель прошлым (Бенуа, Якунчикова) наряду с выявлением внимания к бодрому и жизненному в народе. Одной из лучших картин первой выставки «36-ти» являлась пастель В. А. Серова — молодая крестьянка с лошадью, полная жизнерадостности, — произведение подлинного, реалистического искусства¹.

На второй выставке «36-ти», как уже говорилось, не приняли участие такие «мирискус-

ники», как Бенуа, Остроумова, Сомов. Московские художники, в основном выставившиеся раньше на выставках Передвижного и Московского товариществ, сделали, однако, более последовательную и успешную попытку объединения мастеров обоих центров на базе качественного отбора и создания настоящего «Союза». Выставки «36-ти» были только экспозиционными объединениями на время. «Союз русских художников», напротив, начал с выработки и утверждения своего Устава как организованное общество, объединившее молодых, но уже вполне квалифицированных художников, не желавших быть сочленами Товарищества передвижников, а к «местному» Московскому товариществу относившиеся несколько свысока.

Конкретная история «Союза русских художников» как объединенной организации, бывшей новым отрядом русского передового искусства,

¹ Ср.: И. Грабарь. Крестьянский Серов. — «Искусство», 1949, № 4.

еще не написана. В архивных фондах, хранящихся в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи, есть указание на договор 16 февраля 1903 года, заключенный между участниками выставок «36-ти» и «Миром искусства»¹. Самый Устав «Союза» (или общества, как он именуется в некоторых параграфах) строго деловит, не имеет какой-либо идейной преамбулы. Сохраняющиеся протоколы собраний нарочито кратки. Они велись раздельно по Москве и Петербургу, причем с самого начала можно было отметить наличие антагонизма между группами художников в обоих городах. Петербуржцы 18 ноября 1904 года специальным постановлением избирают «постоянным членом» «Союза» С. П. Дягилева, выражая «высокое удивление» перед его «исключительным талантом и железной энергией», указывая, что «судьбы искусства России еще долго будут связаны с его драгоценной деятельностью». В Петербурге отказываются порою принять московских художников в члены «Союза» «за незнакомством с их произведениями», в Москве не собирают большинства голосов при баллотировке в члены «Союза» иные известнейшие петербургские художники.

Для истории русской художественной культуры наиболее существенно отметить то новое, в чем выявилось отношение передовых мастеров искусства к задачам картины, к тематике и к самому строю ее. Это новое особенно наглядно в сравнении произведений сочленов «Союза» с академическими и передвижническими картинами на исторические и бытовые темы. С. В. Иванов еще на «Передвижной» 1901 года показал такую совершенно новую трактовку старого сюжета в известной своей картине «Приезд иностранцев». Думается, что и эта его картина, и произведения Рябушкина, и исторические пейзажи А. Васнецова, и городские, насыщенные архитектурными и бытовыми моментами картины К. Ф. Юона допускают ряд интересных обобщений, здесь нами даваемых, понятно, суммарно. Новый русский живописный реализм две задачи решает совершенно по-иному, нежели это было даже у Сурикова. Он прежде всего отказывается от событийности, от драмы, быть может, прямо от какой-либо тематичности. Все это заменено стремлением показать простой старый быт, обычных людей прошлого в их ежедневности. Связано это с другим заданием — созданием новой композиции,

в которой на первый план выдвинуты случайные, укрупненные порой (у С. В. Иванова) фигуры, отнюдь не являющиеся главными по смыслу картины. Асимметрия и только не сразу отмечаемая сомнотность всего целого характеризуют большинство этих картин, как и яркая их красочность. То, что московские художники обычно изображали мотивы старой Руси, в Петербурге мастера «Мира искусства» — XVIII и XIX столетия, отмечено было уже давно.

В состав первых выставок «Союза» с 1903 года вошло 37 художников, столько же, сколько было их на второй выставке «36-ти». Но состав был не совсем тот. Из участников обеих выставок «36-ти» в «Союз русских художников» вошли Аладжалов, Архипов, Бенуа, Браз, А. Васнецов, Виноградов, Врубель, Головин, Досекин, Дурнов, С. Иванов, К. и С. Коровины, Клодт, Лансере, Малютин, Малявин, М. Мамонтов, Остроумова, Остроухов, Пастернак, Первухин, Переpletчиков, Сомов, Степанов, Тархов, Щербов, Юон; несколько позже вошли в состав Союза Рылов и Серов². Всего совпадающих имен в «36-ти» и в «Союзе» — 30. Но в «Союз» не вошли мастера более реалистического «профиля», тяготевшие скорее к передвижникам — куда они и вернулись: Афанасьев, Бакшеев, Костанди, Н. Кузнецов, Пырин, Размарицын, Столица. Не вошли в «Союз» по разным соображениям В. Васнецов, Нестеров³, Светославский. Рано умерли Рябушкин и Якунчикова. Не встречаем мы в составе «Союза» и двух скульпторов из «36-ти» — Голубкину и Трубецкого. «Союз» был пополнен еще именами Бакста, Билибина, Добужинского, Жуковского, Кустодиева, Мещерина, Н. Милиоти, Петровичева, Рериха, Туржанского, Ционглинского — частью из «Мира искусства», частью с академических выставок, частью и из Товарищества передвижников. Самым крупным из последних был, как известно, В. И. Суриков, но он участвовал в «Союзе» только после 1907 года. «Союз русских художников», объединивший почти всех заметных русских мастеров живописи начала XX века, в этом составе просуществовал до 1910 года; в эпоху реакции после поражения первой русской революции он распался на две организации — объединение московских живо-

² В протоколе петербургской группы «Союза русских художников» 30 декабря 1904 г. записано: «Серова просить считать себя экспонентом».

³ В протоколе московской группы 10 ноября 1904 г.: «просить, считает ли М. В. Нестеров себя членом Союза». — Отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 94/3-4.

¹ Отдел рукописей ГТГ, ед. хр. 94/4 (протокол 16 декабря 1904 г.).

писцев, оставшееся «Союзом», и петербургский «Мир искусства», бывший, возможно, все время чужеродным в реалистическом кругу «союзников». «Союз» сохранил за собой репутацию прогрессивного реалистического общества.

Жизнь художественных объединений, бесспорно, входит как важная часть в понятие общехудожественной культуры определенного исторического этапа, как и жизнь художественной школы, как развитие художественной критики. Вместе с тем главным остается все же обобщенный анализ самого искусства, основных художественных принципов, отражающих действительность во всех ее сложных сочетаниях и сплетениях, во всех ее противоречиях социального, экономического, идейного характера. Первые годы XX столетия были на этот счет особенно сложными. То, что страна шла к революции, предчувствовали многие. России надо было еще пережить поражение царизма в японской войне. Русский реализм в изобразительном искусстве начала XX столетия, если мы попробуем на него посмотреть не монографически, как делают это биографы отдельных более крупных мастеров, а обобщая его тематику и стилистику, предстанет нам прежде всего развивающимся параллельно реализму литературы, музыки, театра тех же лет, в иных случаях отстающим, в других, возможно, опережающим близкие виды искусств.

Хорошо известно тесное и плодотворное сотрудничество русской живописи этого времени с театром. В Художественный театр пришел активный участник Московского товарищества художников В. А. Симов. На первой «императорской» сцене весьма обширную деятельность развернули К. Коровин и А. Головин. Заслуживает специального рассмотрения здесь одно принципиальное обстоятельство. Театральное русское декорационное искусство побеждало, становилось соучастником в оперном или балетном спектакле не только в силу своего реализма, как его понимала эстетика XIX века, а также и по иным своим качествам, в первую очередь чисто живописным.

Высоким достижением искомого, по-настоящему реалистического искусства, гордостью русской художественной культуры становился синтез музыки Мусоргского или Римского-Корсакова с образотворчеством Шаляпина, с декоративной красочной силой Коровина или Головина. Передвижники же, кроме Васнецова, для театра не работали, немалое количество театральных работ В. Д. Поленова сознательно шло

по линии идеализованной «антикизирующей» красоты.

Было бы весьма поучительным отметить, что в области контактов с литературой русское изобразительное искусство реалистических группировок дало меньше, нежели в театре. Можно задать вопрос: существовал ли вообще в русском изобразительном искусстве начала XX века символизм, занимавший в русской поэзии тех лет, несомненно, видное место? Трагическое явление Врубеля, имя которого обычно вспоминают при ответе на этот вопрос, можно привлечь в качестве яркого примера того, к каким огромной высоты взлетам и не менее горестным падениям, к разбитости и гибели ведет путь художника-индивидуалиста. Важно иное: Врубель был все же единственным художником, близким к символизму в русском изобразительном искусстве. Модернистов русское изобразительное искусство знало немало, символистов или даже романтиков, деятелей живописи, в полной мере аналогичных В. Я. Брюсову и А. А. Блоку, — не знало вовсе. Сопоставление разных деятелей различных искусств по их калибру, «количественное» конечно, не является научным. Но по принципам, лежащим в основе их метода, по их мирозерцанию, сопоставления вполне мыслимы. Мы можем говорить о *едином* реализме мировосприятия по отношению к ряду мастеров искусств, литературы, театра в эпоху критического реализма, как это мы видим в наши дни реализма социалистического. Начальные же годы XX века были эпохой переломной, полной «зияний», перегибов, изломов и огромных внутренних противоречий в пределах любого стилистического течения и даже в творчестве отдельного мастера. Можно ли признать в изобразительном искусстве рубежа XIX и XX столетий, когда еще были живы такие огромные мастера, как Репин, Суриков и в другой орбите Врубель, одного из них «равновеликим» Толстому, Чехову или Горькому? Вместе с тем контакты с последними были налицо и в сфере изобразительных искусств.

Проблема «транспозиции», или «претворения», образов литературы в образы иного искусства эстетически сложная, в изучаемое время приобретает зато особый интерес, тем более что позволяет указать на новые качества, какие были на рубеже XIX и XX веков завоеваны именно изобразительным искусством реалистического лагеря. Известно, что, несмотря на желание самого Горького, изобразительных иллюстраций к произведениям его в печати издать

не удавалось, хотя и существовал целый ряд рисунков на темы его ранних рассказов и очерков, выполненных Репиным и его учениками¹. Высококачественная иллюстративная интерпретация Горького — заслуга художников советского времени. С другой стороны, именно изучаемое время оставило нам две примечательные иллюстративные серии — к «Воскресению» Л. Н. Толстого, выполненную Л. О. Пастернаком, экспонентом Товарищества передвижных выставок, членом «36-ти», затем «Союза русских художников», и к «Каштанке» А. П. Чехова, выполненную Д. Н. Кардовским, входившим в состав петербургского Нового общества художников, основанного в 1904 году, стилистически близкого скорее к «Союзу», чем к академическим выставкам². Сомневаться в реализме и Л. О. Пастернака и Д. Н. Кардовского нельзя. Оба пользуются к тому же схожей техникой тонально-живописного рисунка, противоположного культуре контурно-очерковой графики, которая будет процветать в «Мире искусства». В конце концов у обоих художников была одна задача: как можно вернее передать действительность, о которой повествует писатель. Пастернак в иллюстрациях к Толстому гораздо меньше интересуется психологией действующих лиц «Воскресения», нежели их типажом. Он в этом, бесспорно, достигает определенных успехов. Иные рисунки, например изображение «знаменитого адвоката», «закуски», типов тюремных заседателей или великосветских кругов, переданы точно, с умной и тонкой иронией. Но основным недочетом всей серии Пастернака остается отсутствие попытки передать глубокую внутреннюю напряженность, вместе с тем идейность романа. Крупноформатные рисунки, бывшие предназначенными для воспроизведения на страницах «Нивы», порою живописны, заставляя вспоминать иные картины Репина. В других случаях, рисуя сцены в тюрьме или около тюрьмы, Пастернак органически примыкает к некоторым передовым художникам из Товарищества передвижных выставок (например, к раннему С. В. Иванову и Н. А. Касаткину). Думается, художник сознательно сдерживает выявление собственной индивидуальности. Но нет в его серии самого Толстого, как бы ни нравились рисунки Пастернака самому автору или его издателю Черткову, выпу-



Л. Пастернак. Катюша на суде. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Воскресение». Карандаш. 1899 год. Музей Л. Н. Толстого в Москве

стившему полную серию (33 рисунка) в несколько уменьшенном по формату бесцензурном издании³.

Несколько иное следует сказать о рисунках Д. Н. Кардовского к «Каштанке», опубликованных в крупноформатном издании повести Чехова, выпущенном издательством А. Ф. Маркса в 1903 году, через 4 года после того, как в «Ниве» того же А. Маркса за 1899 год было опубликовано большинство рисунков Пастернака к «Воскресению». Рисунки Кардовского блестящи по выразительности. Ни в чем чего-либо не

¹ Оригиналы их — в Институте мировой литературы им. Горького в Москве. Об иллюстрациях к Горькому существует целая литература.

² Первой целью общества была взаимоподдержка молодых художников, кончавших Академию художеств.

³ «Альбом художественных иллюстраций Л. О. Пастернака к роману Л. Н. Толстого „Воскресение“». Изд. «Свободного слова», Christchurch, England, 1901. Ср.: В. Булгаков. Л. О. Пастернак. — «Искусство», 1961, № 7.



*Д. Кардовский.
Иллюстрация к рассказу
А. П. Чехова «Каштанка». Уголь.
Гос. литературный музей
в Москве*

утрируя, оставаясь сдержанным реалистом, мастером объемного тонового реалистического рисования, художник передает уличное движение, рисуя его снизу, как бы на уровне собачьих глаз, выявляет позы, сценки жизни Каштанки у клоуна. Рисунки Кардовского в издании 1903 года принадлежат к числу наиболее интересных достижений художественной культуры тех лет и как примеры реалистического изображения

животных, и как опыт строго реалистического иллюстрирования, которое, заметим, не считается с плоскостью книжного листа или с соседством шрифта. Мягкая живописность рисунков углем Кардовского, как и карандашей Пастернака, потребовала от издателей обеих иллюстрационных серий использования новой печатной техники — фотомеханической авто-типии.

Кардовский подошел к Чехову, возможно, ближе, нежели какой-либо другой русский художник к русскому писателю его времени¹. «Увидеть большое в малом!» И Чехов, и Кардовский проявили редкостное сочувствие к «бессловесной твари», встретились друг с другом в этом сопереживании, в правдивости передачи «малого». Как будто не столь важна психология собачонки, потерявшей и вновь нашедшей своего хозяина; но в рассказе Чехова налицо и реализм, и гуманизм, и подлинная демократичность. Графика, в частности книжно-иллюстративная, в этих примерах не переходит еще в бытовую (Кардовский) или социальную (Пастернак) сатиру, но приближается к ней. Подобно тому как живопись Репина и Кустодиева, трезво портретировавших членов Государственного Совета, подготовила второго из них к созданию политических карикатур 1905—1906 годов, так подошел к бытовой и остро-социальной сатире и Кардовский в те же годы первой русской революции. Именно она, революция 1905—1907 годов, стала настоящей исторической проверкой всех тех попыток общественных объединений, отдельных опытов, неясных порывов, смятенных предчувствий и даже пессимистических настроений, которыми характеризуется исследованный нами, малоизученный этап развития русского изобразительного реализма.

* * *

Изучая судьбы русской художественной культуры в начале XX века, мы никак не можем пройти мимо тех факторов или явлений, которые были в ней отражением и выражением событий первой русской революции 1905—1907 годов.

Изучение этого воздействия в истории изобразительного искусства и художественной литературы велось уже давно. Налицествуется большое количество специальной литературы², причем может быть выделена группа монографических изысканий, исследующих участие в общественной жизни тех лет определенного художника, писателя или же отдельного артиста. Нет недостатка и в обзорах, более или менее широких, охватывающих определенную область

искусства, например живопись, театр, сатиру³. Представляется, однако, несомненным, что в области искусствоведения нет еще настоящего итогового ответа на вопрос о том, чем же была первая русская революция, глубоко потрясая всю страну, для художественного творчества вообще: проходящую ли бурей, за которой последовало затишье, или великим испытанием, экзаменом подлинной зрелости художественного сознания. Мы не можем ни «творчество», ни «сознание» художника отделять от переживаний его народа, его класса, у нас нет прав как-либо противопоставлять дело и суть художника обществу. В. И. Ленин давно указал на значение Л. Н. Толстого, как «зеркала» революции. «Если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях. Статьи Ленина о Толстом показывают с особой убедительностью, каким путем должен идти исследователь русской художественной культуры, ставящий вопрос о том, как проявились события народной борьбы в произведениях живописи, рисунка, музыки, литературы, театра. Именно ленинские статьи предугадывают в исследованиях уже проведенных, проводимых и имеющих быть проведенными в будущем, необходимость видеть в самих противоречиях искусства «действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность». «Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов... сумел с замечательной силой передать настроение широких масс». Он «рельефно воплотил... черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость». Исключительно большое значение имеют слова Ленина о том, что «противоречия во взглядах Толстого, отражение трех в высшей степени сложных противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества»⁴.

Руководствуясь этими указаниями, мы можем дать следующую предваряющую общую картину состояния русской художественной культуры, в частности изобразительной, перед началом первой русской революции и в течение ее.

¹ Ср.: О. Подобедова. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957, стр. 22 и сл.

² См.: В. Лобанов. 1905 год в живописи. М., 1922; Э. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 г. Л., 1960 и др.

³ В. Боцяновский, Э. Голлербах. Русская сатира первой революции 1905—1906 г. Л., 1925 и ряд других аналогичных изданий.

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206—213; т. 20, стр. 19—24.

О расстановке сил русского изобразительного искусства в годы первой русской революции наглядно говорит художник и критик М. М. Далькевич в статье 1908 года, посвящая ее тогдашнему Петербургу¹. С начала 1890-х годов здесь существовали три выставочные организации: академическая, восходящая к XVIII веку, Товарищество передвижных художественных выставок (с 1871 г.) и с 1892 года — Общество с.-петербургских художников, выделившегося из академической группировки и считавшегося «с царящими на художественном рынке вкусами большой публики». С 1881 года помимо этих трех групп устраивали свои выставки акварелисты, а с 1893 года — графики-рисовальщики (Общество «Blanc et Noir»). С 1899 года сплотился «Мир искусства». В начале XX века произошли некоторые перемены. «Мир искусства» перестал временно существовать. В 1903 году «Мир искусства», соединившийся с московским обществом «36-ти», вошел в состав нового, самого крупного художественного объединения тех лет, — «Союза русских художников», о котором речь шла выше; вскоре же группа молодых художников, только что кончивших Академию, организовала особое Новое общество художников. «Крайнее» крыло художников в 1907 году устраивает выставку «Голубая роза» (основные манифестации «левого» искусства происходят позднее, в начале 1910-х годов). Из Общества петербургских художников выделилось Товарищество художников. С конца 1890-х годов академические выставки называются «весенними». Число экспонатов постоянно росло. Кроме «весенних», стали с 1906 года открываться и «осенние» академические выставки, от которых следует отличать «конкурсные». В Москве, напомним, существовали «периодические» выставки и было активно Московское товарищество. Следует, конечно, иметь в виду, что выставочные организации того времени не имели абсолютно четкой, принципиально выявленной платформы. Налицо было постоянное перетекание художников из одного лагеря в другой. Крупнейшие передвижники были профессорами Академии художеств и участниками академических выставок.

В составе выставок, устраиваемых «Союзом русских художников» можно найти имена и младших передвижников, и тех, которых Стасов продолжал считать «декадентами». Пользуясь со всеми оговорками термином «модернизм»,

подразумевая под ним в данном случае прямое подражание западным новым художникам или косвенное подчинение распространенной «моде», мы можем отметить его неоспоримое присутствие и на выставках, устраиваемых Академией художеств.

Весьма интересной задачей для историка данной эпохи было бы выяснение того, кто поддерживал, на какую экономическую или эстетическую опору могли рассчитывать участники всех перечисленных организаций. Предварительный и приблизительный учет всех данных связей или основ русского искусства начала XX века дал бы весьма интересную и в известной мере поучительную картину, остающуюся пока только наброском. Но было фактом, что прервавшееся в 1890-х годах планомерное и сознательное собирание передового русского реалистического искусства, представленное деятельностью П. М. Третьякова, в 1900-х годах продолжения не получило. Подражавший в меньшем масштабе Третьякову московский собиратель И. Е. Цветков, чье примечательное собрание в годы революции органически слилось с галереей Третьякова, стоял на принципиально иных позициях, нежели его предшественник, и в разговоре с Касаткиным сказал художнику, что тот «должен давать радостные краски, писать солнце, а не черный уголь»². (Касаткин, как известно, посвятил свою живопись шахтерам.) Исследование русского художественного меценатства еще серьезно не проведено. Деятельность С. И. Мамонтова в конце XIX века, охватившая и живопись, и декоративное искусство, и театр, и музыку, была насильственно прервана на самом рубеже столетий. Неравномерно и не слишком отчетливо развивалась собирательская и непосредственно поддерживающая художников деятельность М. К. Тенишевой. Поскольку передвижники вошли в состав правительственной императорской Академии художеств, они могли рассчитывать на казенные средства и заказы наравне с самыми традиционными из старых академиков, тех, которые пользовались по-прежнему почетом и уважением в так называемых высших сферах. Крупные суммы получали Репин и Суриков (порою и Серов) уже не от Третьякова, а от «двора», что к чести великих русских мастеров никогда не мешало им говорить правду в искусстве, оставаться последовательными реалистами.

¹ М. Далькевич Наши выставки картин. — «Нива», 1908, № 18.

² См.: К. Ситни в. Николай Алексеевич Касаткин. М., 1955, стр. 384. Переданы слова-воспоминания художника, записанные С. М. Городецким.

«Меценатство двора», если вообще его стоит принимать во внимание, было для начала XX века исключительно бессистемным. Казенные субсидии выдавались одновременно двум художественным журналам, яро враждовавшим друг с другом: органу Стасова и Собко «Искусство и художественная промышленность» — с одной стороны, «Миру искусства» — с другой. Официозное издание «Художественные сокровища России» одно время редактировал Александр Бенуа. Памятник Александру III делал явный сторонник новых течений П. Трубецкой. Серов писал портрет Николая II, заявив, правда, что он в «этот дом больше ходить не будет». Более длительным было меценатство сверху в области, весьма малоизученной и вряд ли заслуживающей изучения, обреченной на отмирание, — церковной живописи, в которой работали В. Васнецов, М. Нестеров и даже В. Маковский, одно время и М. Врубель.

Можно определенно утверждать, что главной «меценатствующей» силой русского искусства начала XX века была буржуазия, уже не идейными соображениями руководимая. Распространение получило не только портретная живопись, часто идеализирующая, но и декоративная роспись особняков. Собираательство по определенному плану подбора самого нового, «последнего слова» мировой живописи, деятельность таких известных коллекционеров, как С. И. Щукин и И. А. Морозов в Москве, развернулись в основном в более поздние годы. В интересующее нас время русские художники могли рассчитывать на то, что их произведения с выставок были бы куплены (в незначительном количестве) или в музей — Третьяковскую галерею или петербургский Русский музей, — или отдельными богатыми фабрикантами (В. Гиршманом, который поддерживал «Мир искусства»), железнодорожными дельцами (фон-Мекк), крупными чибовниками (А. Олив, А. Коровин)¹. Широко практиковалась система премирования Академией художеств; экспоненты «весенних» выставок молодые академисты, лично премировались известным живописцем А. И. Куинджи, жертвовавшим для этого стотысячный капитал. В огромной доле примеров художники, принимавшие участие на выставках, в количестве ранее небывалом, могли рассчитывать только на особую

удачу, на счастливый случай. Русские художники, жившие порою в условиях полуголодного интеллигентного пролетариата, несмотря на это, почти никогда не унижались до прямого угодничества господствующим вкусам. Единичные примеры псевдоискусства такого нерусского ни по происхождению, ни по тематике живописца, как М. Сухоровский², показывают «от обратного», как русская художественная культура тех лет в ее лучших достижениях оставалась в известной мере верной демократическим заветам второй половины XIX века, несмотря на все попытки ее критики. По существу не был принят передовой русской общественностью и Семирадский после его шумливой деятельности 1880-х годов. Деятельность такого подражающего тематике парижского буржуазного салона живописца, как В. Штембер, получила распространение только в годы реакции, после поражения первой русской революции.

Русская художественно-образовательная культура во время, непосредственно предшествовавшее революции 1905—1907 годов, и в самые дни революции, бывшей, по известному определению, генеральной репетицией Великой Октябрьской социалистической революции, была в общем серьезной, многого ищущей, недовольной достигнутым. Была она также по своим тяготениям, если и не до конца воплощаемым, синкретичной. В данном случае мы предпочитаем этот термин («синкретизм») более ответственному и важному понятию синтеза, стремление к которому несомненно у лучших представителей нашего искусства. Ни декоративные росписи самых талантливых новых и старых русских живописцев, ни опыты использования майолик гениального Врубеля в зданиях, близких по стилю к модерну, не стали еще достижениями синтеза родственных искусств.

Дружественная, совершенно особенного характера связь русского изобразительного искусства с литературой осуществлялась многосторонне и до конца еще не изучена. Последовательнее всего проявлялась связь эта в непосредственном ее виде — в книжной иллюстрации. Не лишним будет упомянуть, что в самом преддверии революции 1905 года, в 1904 году, на страницах журнала «Мир искусства» был опубликован первый вариант серии рисунков А. Н. Бенуа к «Медному всаднику». Как ни относиться к деятельности этого крупного мастера, его «Медный всадник» пред-

¹ О собирателях прежнего типа см. кн.: Я. Минченков. Воспоминания о передвижниках, Л., 1959, стр. 236 и сл.; о новых «меценатах»: И. Грабарь. Моя жизнь. М., 1937, стр. 198 и др.

² Марсель (Марцилий) Гаерилевич Сухоровский род. 1840, ум. 1908. Его некролог — «Нива», 1908, № 12.

ставляется выдержавшим испытание временем и, несмотря на суровый отзыв Стасова, остается общепризнанным примером умного и внимательного комментирования художником классического текста. Характерно, что не герои пушкинской поэмы, а их среда, их окружение, город, Петербург являются главной темой серии рисунков Бенуа. Характерно, что через несколько лет (в 1912 г.) новый вариант этих рисунков был использован в массовом издании¹; как известно, полностью в образцовом издании иллюстрации Бенуа были выпущены уже при советской власти. Печальнее была участь серий иллюстраций к ранним рассказам Горького, упомянутых выше. Исполненные учениками Репина, Д. Богословским и И. Куликовым², эти рисунки не были пропущены цензурой, запретившей иллюстрированное массовое издание произведений крамольного писателя. Со всем тем потребность в претворении образов литературы в живопись или в графически-рисуночную форму, иллюстрирование как таковое, не является и не являлось и тогда единственным видом контакта изобразительного искусства с литературой. Таких разновидностей контактирования можно отметить целый ряд: общность тематики; сознательное следование художника за писателем в области идейной или непосредственно сюжетной; наконец, что наиболее важно и стало впоследствии наиболее подверженным критике,— введение в живопись элементов повествователь-

сти, рассказывания там, где, казалось бы, живопись должна была бы ограничиваться показыванием, что, кстати сказать, оставалось одной из проблем эстетики, начиная от античного мира. Не исчерпывают эти различные грани связей изобразительного искусства с литературой всех возможностей, новых и новых встреч искусств между собою. Так, в единности настроения, безусловно, совпадали весьма многие живописцы,— не случайно дававшие своим картинам заглавия строчками стихотворений,— с авторами последних. Можно было бы подобрать настоящую хрестоматию таких примеров. Можно указать и на другое: на наличие в русской поэзии начала XX века ряда стихотворений, обращенных к художникам, интерпретирующих их образы по-своему. В честь Врубеля писали и А. Блок и В. Брюсов.

Для русской художественной культуры эпохи первой русской революции такая взаимосвязь стала особенно характерной. Никогда не были так близки все виды искусства один к другому, как в дни политических боев с общим врагом, с мрачным прошлым, с давящим гнетом строя, ставшего ненавистным. Общность задач предопределяла во многом и общность социальных позиций. В истории общественной мысли, передовой, окрашенной цветом демократической реалистической традиции, можно учитывать параллельность протестов против царизма в Консерватории и в Академии художеств, в судьбе удаляемых в отставку передовых профессоров, преподававших музыку, или добровольно уходивших профессоров живописи можно видеть такую же единую черту русской художественной культуры.

¹ Издание «СПб-ского общества грамотности». СПб., 1912, № 73, ч. 4 к.

² См.: П. Балакин и И. Е. Репин и И. С. Куликов.— «Искусство», 1963, № 7.

ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1890—1900 ГОДОВ

Э. П. ГОМБЕРГ-ВЕРЖБИНСКАЯ



В сложной и противоречивой обстановке России 1880-х годов выдающиеся художники — Врубель, Нестеров, Левитан, Коровин, Серов, формирование творчества которых протекало именно в эти годы, — пытались вопреки будничной прозе буржуазного здравого смысла и мелких дел утвердить в своем творчестве «вечные ценности». Не к борьбе и не к пассивному приспособлению привело их неприятие прозаического буржуазного мира. Все их помыслы и усилия были направлены на утверждение высокого и прекрасного в человеке, в природе, в вещах, человеком созданных. «Только искусство делает из человека человека». «Мастерская — это спасение от мира подлости, зла и несправедливости»¹, — говорил Коровин. Стремление как можно выразительнее передать прекрасное обусловило поиски все новых и новых изобразительных средств. Отсюда повышенная чувствительность к возможностям цвета, линии, ритма, к красоте живописно-пластической.

Портреты молодого Серова «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем», написанные им в 1887 и 1888 годах, в возрасте 22—23 лет, были уже совершенно особыми по жанру. Человек и среда, в которой он жил, — воздух, свет, природа, интерьер — так нераздельны, что трудно сказать, пейзаж это или портрет.

Таковы и портреты Коровина, который почти одновременно с Серовым (в 1886 и 1888 го-

дах) написал певичку Любатович у открытого окна и двух испанок («У балкона»).

Вероятно, это взаимопроникновение жанров возникало на почве слияния человека с природой, отрешения от будничного бытовизма, на почве повышенного внимания к передаче света, воздуха, цвета не только в пейзаже, но и в портрете².

Очень важно и то, в каком ключе были решены эти портреты. И здесь голоса Коровина и Серова совпали. Независимо друг от друга они создали образы юные, созерцательные, переполненные счастьем бытия.

Недаром молодой Серов, впервые посетивший Венецию, очарованный Тицианом и другими мастерами Возрождения, высказал свое заветное желание в письме: «...в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное». Через несколько недель после этого была начата «Девочка с персиками». В рабочем альбоме К. Коровина есть запись, датированная 1891 годом, перекликающаяся с мыслями Серова: «Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа...

Нужен свет, — больше отрадного, светлого»³.

² Кстати, нельзя не заметить, что опыт молодежи мог иметь влияние на рождение таких полотен мастеров старшего поколения, как портрет Н. Петрункевич у окна в цветущий сад работы Ге (1893) и «Осенний букет» (портрет бочери, 1892) работы Репина.

³ «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 214. Близость высказываний Коровина и Серова отмечена Д. Э. Коган, (см. кн.: Д. Коган. К. Коровин. М., 1964, стр. 36).

¹ «К. Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания». М., 1963, стр. 221, 215.

Вслед за Коровиным и Серовым это мог прозвучать и Левитан. Он также упорно стремился к завоеванию света. От лирически исполненных, но бедных по тональности, преимущественно коричневатых пейзажей с редкими пока удачами, такими, как «Осенний день. Сокольники» (1879; Гос. Третьяковская галерея) или «Окраина Звенигорода» (1884), художник постепенно переходит к радостной «Первой зелени. Май» (1888), к напряженному горению золотой осенней листвы в «Слободке», к ослепительному сверканию белых стволов в наполненной воздухом и легкими тенями «Березовой роще» (1889), к волжским далям¹.

И вот нетронутые «залежи красоты», о которых напоминал людям Чехов, становились их достоянием. Не только степь, взывающая «певца, певца!», но и вся русская земля от малого укромного, интимного до эпического, грандиозного вмещалась в картинах сверстников писателя и его друзей. Левитан принадлежал к числу ближайших, любимых. Он продолжал то, что впервые открыли его учителя — Саврасов и Поленов. «Нет лучше страны, чем Россия, для пейзажистов!» — говорил он² и писал ее с такой чуткостью, какой мы не знали раньше.

Как непохожи друг на друга его «Весны» и «Осени», какие разные у него «Дни». Сколько «Вечеров» и «Ночей», туманных, ясных, лунных! Каждый новый пейзаж — это не только новый сюжет, но и особое настроение.

Многоликость левитановских пейзажей не только результат редкого дара видеть и чувствовать. Он постоянно искал, как выразить свое видение, он умел писать насыщенно, контрастно, работая сильными обобщенными пятнами. Но еще больше он любил тональную живопись, добываясь изысканной тонкости в переходах и отношениях цветов. «В природе нет краски, а есть тон», — говорил он молодым. «Мы еще не вполне владем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; все отдельно, а вместе, в целом, это не звучит. Ведь самое главное и самое трудное — это постичь в пейзаже верное отношение земли, неба и воды»³. Как блестяще найдены эти отношения в «Хмуром дне»! (Гос. Русский музей.)

Для Левитана важен каждый элемент «языка» живописи. Он был глубоко внимателен не только к цвету и рисунку, но и к выразитель-

ным возможностям различных материалов. Свободно положенный мягкий пастельный штрих в «Луге на опушке леса» (1898, Гос. Русский музей) как нельзя лучше передает воздушность травы и белой кашки. А растекающаяся акварель удобнее всего для изображения размытых очертаний рощи в утреннем «Тумане». Последняя, неоконченная картина «Озеро» чрезвычайно выразительна по фактуре. Густые, корпусно положенные мазки материально и сочно лежат зайты солнцем поля, стены изб, белую деревенскую церковь. Легче, прозрачнее написана поверхность озера. Две стихии, земля и вода, раскрываются по-разному, всеми средствами, в том числе и движением кисти, мазком, фактурой.

Композиционные решения Левитана, особенно последних лет, отличаются продуманной простотой, лаконизмом («Хмурый день», 1898, Гос. Русский музей; «Весна», 1898, частное собрание; «Летний вечер», 1900, Гос. Третьяковская галерея).

Интересно сравнить его «Владимирку» с картиной Н. Л. Скадовского «По Владимирке», появившейся раньше левитановской, в 1891 году на выставке Товарищества южнорусских художников.

У Скадовского — унылый серый пейзаж, с уходящими вдоль размытой дороги кривыми столбами; через старый мост гонят этап арестантов. У Левитана — дорога пуста, но тоска и тревога, связанные с мыслями о тракте каторжан, возникают гораздо острее. Напряженный эмоциональный строй картины он сумел создать глубоко продуманными живописными средствами. Пыльная дорога и петляющие рядом с ней тропинки уходят вдаль. У ветхого придорожного креста остановилась странница. Над плоской равниной с перелесками и чуть видными островками селений нахмурилось огромное небо. На горизонте у самой земли чернеют тучи, назревает гроза. Композиция картины заставляет почувствовать унылую бесконечность Владимирки. Контраст суровых облаков с ярко-зеленой травой вызывает ощущение тревоги, напряжения. Богатство тональных переходов внутри каждого цвета, легкость теней, тающие в воздухе очертания предметов придают картине живую трепетность. Глубокий идейный замысел художника был исполнен с достойным живописным совершенством. Недаром Нестеров назвал «Владимирку» историческим пейзажем, «коих в нашем искусстве немного»⁴.

⁴ М. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 122.

¹ Подробно об эволюции Левитана как живописца см. в кн.: А. Федоров-Давыдов. Левитан. М., 1966.

² И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, М., 1956, стр. 45.

³ Там же, стр. 199—200.

Чем более зрелым становился художник, тем настойчивее стремился он к обобщению, к тому, чтобы избежать разьяснительных подробностей. «Ищите общее,— говорил он,— живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами»¹. Поэтому можно говорить о пейзаже «Над вечным покоем» как о философском. Не случайно художник писал Третьякову, что в нем он весь со всей своей психикой, со всем своим содержанием². По аналогии с «Владимиркой» и «Над вечным покоем» — пейзажами социальными и философскими — можно назвать «Вечерний звон», «Тихую обитель», «У омута», «Вечер. Золотой плес», уже упомянутое «Озеро» и др.

Но мы бы исказили облик художника, если бы пытались доказать, что его пейзажи-раздумья лучше самых неприятельных камерных работ, таких, как «Первая зелень. Май», «Луг на опушке леса», «Хмурый день», «Летний вечер» и др.

Сравнивая работы Левитана, можно отметить усиление мажора. Это особенно сказалось в работах середины 1890-х годов. Тогда, после «Вечернего звона», «Владимирки», «У омута», «Над вечным покоем» были созданы «Весна. Большая вода», «Март», «Золотая осень», «Свежий ветер». Тяжелая болезнь сердца мучила художника. Но точно наперекор ей он все более жадно любил жизнь. 21 декабря 1896 года А. Чехов записывает в дневнике: «У Левитана расширение аорты. Носит на груди глину. Превосходные этюды и страстная жажда жизни»³.

В 1898 году, за два года до смерти, Левитан пишет Дягилеву: «Лежу целые дни в лесу и читаю Шопенгауэра. Вы удивлены. Думаете, что и пейзажи мои отныне, так сказать, будут пронизаны пессимизмом? Не бойтесь, я слишком люблю природу»⁴.

Он лихорадочно торопился успеть высказать; незадолго до смерти он создавал картину с широким обобщением, в которую хотел вложить самое сокровенное и важное — «Русь». Не окончив ее, неудовлетворенный, он скромно назвал ее «Озеро», но сама попытка создания столь широкого полотна примечательна для творчества художника.

Холмы, полого спускающиеся к воде, разноцветные полосы полей, синее небо в облаках,

чуть колеблющийся тростник на тихом синем озере, избы на холмах и чередующиеся с ними белые колокольни, связывающие одну деревню с другой, один островок человеческого жилья с другим. Это точно напутствие уходящего в небытие художника: да будет благословенна жизнь, родина, люди.

И все же никто из его современников не воплотил жажду жизни с такой силой, сочностью, темпераментом, как его друг и одноклассник по классу Саврасова — Константин Коровин.

Не оскудевает сердечность его юношеских пейзажей, написанных еще в 1870-е годы в мастерской Саврасова, таких, например, как «Ранняя весна» с залитым солнцем покосившимся бревенчатым домом и проснувшимися деревьями. Но резкая чернота теней, однообразие цветовой гаммы сменяются красотой палитры, сложной градацией света, вибрирующего на поверхностях различных предметов, на листьях деревьев, тканях одежды, лицах людей. Уже в этюде «Хористка» (1883), написанном на воздухе, на балконе городского сада, изображение некрасивой большеголовой девушки становится прекрасным произведением живописи. Молодое, неправильное, грубоватое и даже немного жалкое лицо модели вызывает ассоциации с портретами Веласкеса⁵. Недаром Коровин рассказывал, что Репин, увидевший «Хористку» у Мамонтова, приписал ее испанцам, правда современным. Оценив смелость, сочность и темперамент автора, Репин, однако, тут же заметил, что это «живопись для живописи» только⁶. Работа была настолько неожиданной, что даже исключительно чуткий к молодым талантам Поленов просил автора убрать ее с выставки, так как она «...не нравится ни художникам, ни членам — г. Мосолову и еще каким-то»⁷.

Некоторое время спустя сам Поленов обратился к своему ученику с просьбой: «Не можешь ли ты дать мне возможность... у тебя в мастерской работать с натуры... Но только давай мне уроки. Я мешаю краски несколько приторно и условно. Прошу тебя — помоги мне отстать от этого»⁸. И они стали работать совместно.

Коровин всемерно стремился к новому пониманию живописного мира. «В изображаемом

¹ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, стр. 207.

² Там же, стр. 47.

³ Там же, стр. 134.

⁴ Там же, стр. 89.

⁵ Сам Коровин обожал Веласкеса, считая лучшим портретом в мире его «Инфанту».

⁶ «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 159.

⁷ Там же, стр. 157.

⁸ Там же, стр. 163.



К. К о р о в и н. В л о д к е. 1888 г о д.
Гос. Третьяковская галерея

куске природы мотив может играть второстепенную роль по сравнению с эмоциональной трактовкой природы... Плотный воздух и свет кажутся не менее осязаемыми, чем деревья»¹, — справедливо формулирует автор нового исследования. Я бы сказала — и не менее важным. Предметы не растворяются у Коровина, но перестают быть обособленными, автономными. Они включены в единый поток жизни, материальной во всех своих элементах, а не только в трехмерных объемных формах. Это явилось новой ступенью в познании и раскрытии действительности средствами живописи.

¹ Н. Молева. Вступительная статья к сб.: «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 32.

Мир в его физическом бытии воплощался более сложно и богато, чем на предыдущем этапе. И более динамично. Несмотря на то что в работах Коровина, как правило, нет событий в прямом смысле слова (по преимуществу это или чистые пейзажи или пейзажи с фигурами, данными созерцательно, вне какого-либо действия), — они полны движения.

Крамской в 1874 году, еще за 11 лет до написания «Хористки» Коровина, призывал своих друзей «двинуться к свету, краскам и воздуху», тревожась, однако, о том, чтобы «не растерять при этом драгоценнейшее качество художника — сердце». Это писалось Решину в Париж, на третий год существования Товарищества передвижных художественных выставок. Крам-



К. Коровин. Кафе в Ялте. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея

ской поставил перед русскими художниками высокие и трудные цели. Однако они были восприняты лишь некоторыми из его товарищей — Ге (в отдельных его удачах), Репиным, Поленовым, Суриковым. Что касается Архипова, Иванова, Левитана, Коровиных¹, Серова, Нестерова, Ал. Васнецова, Рябушкина и других, то, как мы знаем, они очень энергично устремились «к свету, краскам и воздуху». Но не сбывшись ли опасения Крамского? Сохранили ли они сердце? То большое и важное, что было накоплено демократической, гуманистической культурой, их предшественниками? Коровин, точно вопрос был поставлен прямо ему, отвечает в своей записи 1891 года: «Пейзаж не писать [без] цели, если он только красив, — в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам»². Эстетическое и

нравственное неразрывно в его сознании: «А я донныне доброе имел спеть людям — песню о природе красоты»³. Virtuозность в искусстве сама по себе, вне чувства, вне поэзии, лишена для него всякой привлекательности. «Это разрешенная задача живописи и только (это много), ну, а где же художник?»⁴

Все это не просто декларации. Когда мы смотрим картину Коровина «В лодке», то наслаждаемся не только светлым теплым днем и дивной зеленью, отраженной в темной воде, рефлектирующей на дне лодки. Мы не только любимся непринужденностью, с которой скомпонованы мягко склоненная над книгой мужская фигура и чуть подавшаяся вперед легкая женская. Мы проникаем в мир красоты, поэзии, влюбленности.

И так повсюду. Разве можно было «без сердца» написать «Вечер» на окраине нищей

¹ Сергей и Константин Коровины были экспонентами ТПХВ.

² «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 213.

³ Там же, стр. 220. Запись 1892 г.

⁴ Там же, стр. 223.

деревни? Голую осеннюю равнину под низким небом и прилепившиеся к земле строения из почерневших бревен. На первый взгляд, такой мотив был просто повторением пейзажных открытий Саврасова. Однако только на первый взгляд. Пожухшая мокрая зелень луга разработана с такими тончайшими нюансами, что нас покоряет красота этого тусклого «болотно-го» цвета, с его изысканными переходами зеленовато-коричневых тонов. Мы ощущаем (и все благодаря колориту) сырость травы и вечернего воздуха, набухшие облака с бездной оттенков желтоватых, голубоватых, сиреневых тонов.

Несмотря на то что Коровин пишет некрасивую девушку («Хористка»), старые избы, полусгнившие мостки, болотистый луг,— мы любуемся всем этим, потому что повсюду в природе, жизни художник находит неисчерпаемую красоту. Она живет в формах и красках, бесконечно разнообразных, если в них только углубиться. Нельзя не вспомнить, как молодой Врубель совершенно независимо от Коровина (и в ту пору, когда тот совершал свои первые самостоятельные шаги) в 1883 году описывал сестре свои переживания перед натурой, глядясь «в ее бесконечные изгибы», в мир ее «бесконечно гармонирующих чудных деталей»¹.

Коровин не «потерял сердца», но акценты в его искусстве изменились. В отличие от пейзажей с активным социально-психологическим подтекстом, таких как «Грачи прилетели», «Проселок», «Радуга» Саврасова или «Оттепель», «Мокрый луг», «После дождя» Васильева, мы видели, что в его картинах этот подтекст отступает перед силой чувственного восприятия. Поэтому независимо от психологического содержания пейзажа или сцены, минорного или мажорного, главная эмоция, вызываемая работами Коровина,— это радость жизни, наслаждение, то есть то, чем обычно дарит человека сама природа, даже если она неказиста или сурова. И опять вспоминаются слова Чехова: «Разве здоровье не чудо? А сама жизнь?» («Дом с мезонином»).

Сила радостного, острочувственного восприятия природы и жизни в целом остается особенностью искусства Коровина на протяжении десятилетий. Он обращается ко все новым и новым сюжетам, к различным жанрам, обогащает свои живописные приемы.

Очень важными источниками впечатлений были для художника такие разные по своей природе «миры», как далекий Север, который покорил его во время путешествия к Белому морю летом 1894 года, и южный берег Крыма, Ялта и Гурзуф, куда он стал ездить с середины 1900-х годов. Не менее контрастными были любимая русская деревня на берегу реки Нерль во Владимирской губернии (Охотино) и улицы и бульвары Парижа, в котором Коровин подолгу бывал начиная с 1892 года. В каждый из этих «миров» он умел вживаться и находить для него свои эмоциональные и красочные формулы.

Дальний Север открыл Коровину красоту мрачноватую, пустынную и величественную с холодной серой водой и темными безлесными холмами. Здесь не было уюта обжитого Подмосковья, возникли дали, сложилась сдержанная пасмурная гамма свинцовых, серебристых, темно-зеленых тонов, очень сложная и богатая внутри этих скупых рамок.

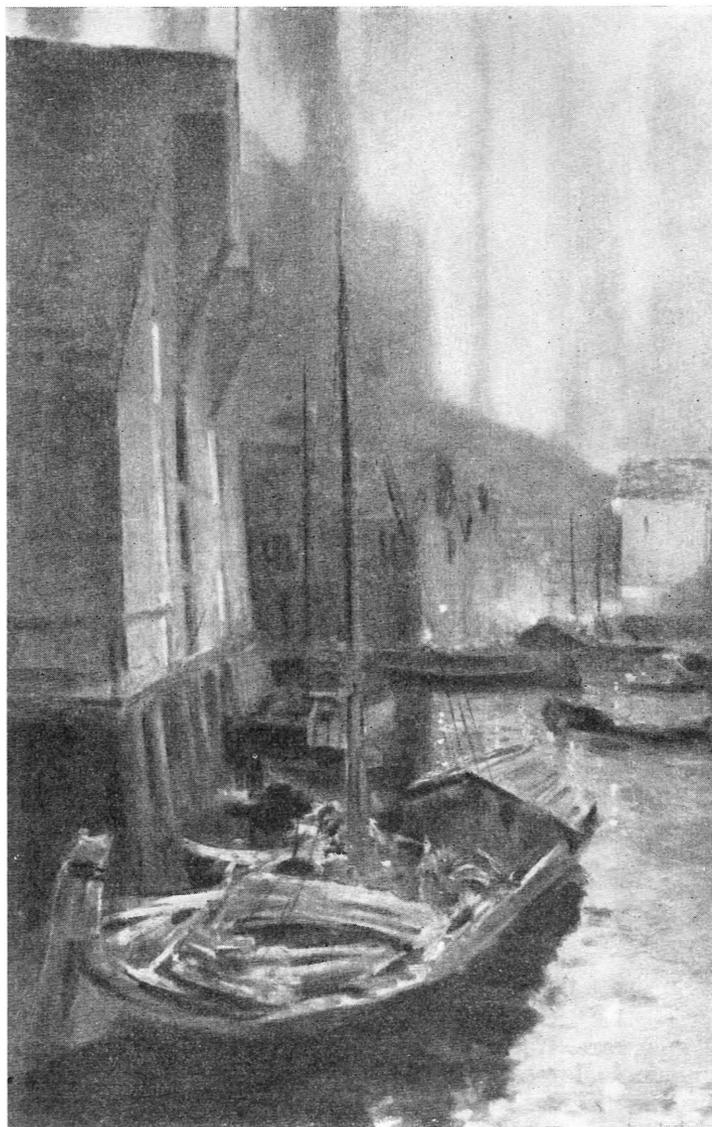
На том же материале родилась одна из самых блестящих по композиции и колориту картин, отличающаяся особой значительностью. Художник дерзнул передать эффектнейшее зрелище Заполярья — северное сияние («Гаммерфест. Северное сияние», 1894—1895, Гос. Третьяковская галерея). Особенностью этого пейзажа является сочетание обыденных, как всегда у Коровина, очень материально переданных предметов и фантастического света, лющегося с неба. Чтобы создать такой пейзаж, обобщающий многие впечатления, Коровину, кроме умения почувствовать «душу» северной природы, нужно было обладать высокой техникой. Он достиг особого совершенства в умении комбинировать сложные отношения теплых и холодных тонов. Его мазок стал еще разнообразнее; он сумел выразить вибрацию света, усилить ощущение динамики, напряжения.

«Гаммерфест» и другие произведения Коровина отличаются, как и прежде, синтетичностью. Жизнь природы и человека нераздельна, и если в картине с северным сиянием эта нераздельность вызывала чувство благоговения перед величавым и бесконечным миром, то в других сюжетах определяющей является по-прежнему радость бытия.

Вспомним «Сарай» (1900). Здесь ощутимы связи с северными этюдами, есть угрюмая мрачноватость в сколоченном из потемневших бревен сарае, занимающем центральное место в композиции. Но тем праздничнее выглядят обобщенно написанные фигуры двух баб в ярком ситце, красном, розовом, желтом, чем-

¹ «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.—М., 1963, стр. 59.

К. Коровин. Гаммерфест.
Северное сияние. 1895 год.
Гос. Третьяковская галерея



то неуловимо похожие на замысловатый силуэт высокого, типично северной архитектуры строения. Все, вместе с белесым небом и темной зеленью фона, органически едино: природа, люди, их жилье, и не столько в плане быта, сколько бытия в целом. Очень сильно звучит в этом пейзаже любовь к национальному русскому — в природе и в народном искусстве, в том, как оно выразилось в красочных сочетаниях крестьянской одежды, в архитектурных формах. Национальное было дорого Коровину в «большом» и «малом» — в архитектуре и старой иконописи, в вещах, созданных народными мастерами,

в самой простой крестьянской утвари. «Россия всегда была большой выразительницей прекрасного, — говорил он. — Народ ее — народ огромного вкуса. Взять хотя бы храмы, иконы или головной убор русской женщины доброго старого времени. Все это полно высоких образцов, очаровательных форм, большой затейливости»¹.

Но особенно примечательным был талант открывать красоту не только в высоком искусстве или народном ремесле, но и в самом об-

¹ Интервью к шестидесятилетию К. А. Коровина. (Художник и критик.) — «Русское слово», 22 ноября 1911 г.



К. К о р о в и н. Сарай. 1900 год. Гос. Третьяковская галерея

ходном предмете. Когда мы смотрим известную композицию «Летом» (1895), то ощущаем наслаждение не только от созерцания молодой женщины, погружившей лицо в душистые цветы, от вида густой зелени с лиловыми гроздьями, от тепла яркого летнего солнца, заливающего все вокруг, но и от того, как написана старая деревянная бочка со ржавыми обручами, по которой скользят тени. Кажется, что сам художник, когда создавал картину, любовался этой бочкой не меньше, чем стройной фигурой в белом и пышно разросшимся садом.

А в «Бумажных фонарях» 1898 года? Большие, красные и голубой, в наивных узорах из цветочков, они написаны с неменьшим вкусом и увлечением, чем красивая модель в шляпе с розами и пламенеющей красной кофточке. Да что там бочка и фонари! Обыкновенные дрова, сваленные у забора, около избы, восхищают ху-

дожника. «А как их можно написать! Какая в них гамма красок! На них горит солнце. Двор уже не кажется пустым и безлюдным — он живет»¹. И Коровин их пишет и создает один из своих шедевров о русской деревне («Деревня», 1902, Гос. музей им. А. Н. Радищева в Саратове).

Не случайно, что художник, с такой страстью любивший материальный мир, обратился и к специальному жанру, посвященному жизни вещей. Под его кистью они не становились мертвой натурой по термину «натюрморт» и не могли быть охарактеризованы голландской и немецкой формулой этого жанра — «тихая жизнь». Он писал буйно распустившиеся цветы, золоченый фарфор, блестящую металлическую посуду, бутылки из толстого стекла с темным ви-

¹ См.: Н. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961, стр. 27.

ном, рыб с мокрой серебряной и золотистой чешуей, грубые плетеные корзины («Розы и фиалки», 1912; «Рыбы, вино и фрукты», 1916, и др.).

Во второй половине 1890-х годов Коровин отдает дань французской тематике. Во время первой длительной поездки в Париж в 1892 году он только смотрел, учился и почти ничего не писал. Жалуясь Ап. Васнецову, что «каждый час, минуточку только и думаю о России милой... слезы лью о заборах с бузиной», он тем не менее зовет его в Париж, говорит о том, что работать в другой стране еще гораздо лучше, «так как сильней воспринимается родина и суммируются впечатления», хвалит хорошие парижские краски и не удерживается от признания: «Писал мало, почти ничего, учился, ей богу учился. Хорошо пипут французы. Молодцы, черти!»¹.

В конце века и в 1900-е годы создана целая серия городских пейзажей: несколько «Парижских кафе», «Париж после дождя», «Париж. Бульвар капуцинок», «Париж ночью. Итальянский бульвар» и др.

Характерно, что, кроме Парижа, Коровин не писал никаких столичных больших городов, и здесь, вероятно, сказалось не только очарование любимого города художников, но и пример блестящих предшественников. «Бульвар капуцинок» Коровина, написанный, кстати, так же сверху из окна, как и у Моне, даже заставляет вспомнить об этом известном пейзаже. Однако, встретившись с классиками французского импрессионизма, Коровин не стал эпитоном. Он чутко уловил неотъемлемые особенности нации — изящество и легкость — в убранстве летних кафе под тентами, в фигурах, одеждах, движениях. «Париж звенит» — так он определял ощущение особого накала парижской жизни. Его увлекли эффекты вечерних огней, отражающихся в мокрой мостовой, причудливо осветивших зелень бульваров, неузнаваемо преобразяющих площади и улицы. Но его Париж не стал повторением городских видов Моне, Писсаро, Дега и Ренуара.

Ближе всего к Моне и Ренуару кафе с фигурами и красным зонтиком («Парижское кафе», 1890-е годы, Гос. Третьяковская галерея). Все растворяется в свету, легко и воздушно. Но Коровин остается самим собой, он тяжеловеснее, но зато материальнее и сочнее не только в передаче фигур и предметов, но самого солнечного света и воздушного простран-

ства. Оно обретает плоть, наполненное испарениями, рефлексами неба, зеленых ветвей, красного зонтика. Пышная листва деревьев, местами ярко освещенная, растекается в этом теплом мареве, но сохраняет густоту и материальность.

Своеобразие парижских мотивов у Коровина по сравнению с французскими импрессионистами не только в большей материальности и «плотности», но и в том чувстве театрального, которым отмечены многие из них. Огромный опыт декоратора, с 1885 года работавшего над операми и балетами сперва в театре Мамонтова, а потом на императорских сценах Москвы и Петербурга, опыт автора «Северного сияния» помог ему создать в 1900-е годы его феерические виды ночного Парижа. «Париж он изображал так, что не знаю, кто из французов мог бы конкурировать с ним, — вспоминает А. Головин, — ночь, бульвары, светящиеся рекламы, уличное движение — все он умел передать, вкладывая в эти картины живое, яркое чувство Парижа»².

С середины 1880-х годов Коровин работал в московской Частной опере Мамонтова. Еще до этого в оформлении домашних спектаклей у Мамонтова принимали участие Поленов и В. Васнецов, позднее в Частной опере работал Врубель. Все вместе они подняли декорацию из разряда ремесла в большое искусство. С начала 1900-х годов Коровин поступил на службу в императорские театры. Это поглотило большую часть его времени, постепенно он стал уже преимущественно мастером декорационной, а не станковой живописи. И в этом амплуа Коровин был разнообразен в темах и жанрах, особенно тяготел к русским сюжетам — сказочным, былинным, историческим — и к оформлению оперных и балетных спектаклей (что, разумеется, имеет свою специфику по сравнению с постановкой драматического произведения).

В своей работе в театре он опирался на живые впечатления, совершая специальные поездки, изучая нужный ему материал. Воспоминание о прекрасной суровой природе и архитектуре Кавказа помогли ему вжиться в тему «Демона». «Решительно, Коровин недаром проехал по Дарьяльскому ущелью, — писал известный журналист В. Дорошевич. — От его Кавказа веет действительно Кавказом — мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона»³.

² А. Я. Головин, *Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о А. Я. Головине*. Л.—М., 1960, стр. 26.

³ Ф. И. Шаляпин, *Литературное наследство*, т. II, М., 1958, стр. 54.

¹ К. Коровин, *Жизнь и творчество...*, стр. 227.



К. К о р о в и н. Деревня. 1902 год. Гос. музей им. А. Н. Радищева в Саратове

Премьера «Демона» состоялась в 1902 году в Петербурге и в 1904 году в Москве с Шаляпиным в главной роли. Спектакль стал событием в художественной жизни, и в этом была немалая заслуга художника, вернее художников... Но их обоих, и художника Коровина, и великого певца-актера, вдохновлял Врубель, который до них на протяжении 17 лет создавал своего Демона в графике, живописи, пластике. Шаляпин сам неоднократно заявлял: «От Врубеля мой Демон»¹.

Что же касается Коровина, то он давно восхищался искусством и неподдельной оригинальностью таланта своего друга. Неподкупность М. Врубеля, никем в ту пору (в начале 1890-х годов), кроме С. Мамонтова, не признанного, его одержимость искусством, красота его иллюстраций к Лермонтову и картины «Демон (сидящий)» не могли не увлечь Коровина. Вздволнованные воспоминания о Врубеле² создают впечатление, что Коровин смотрел на него

немного «снизу вверх» и нисколько не стеснялся этого.

Головин рассказывает, что была в жизни Коровина «полоса увлечения Демоном, в связи с таким же увлечением Врубеля... но потом [он] охладел, и холст с изображением изумительного „Демона-женщины“ был заброшен и валялся где-то за шкафом»³.

Через 10 с лишним лет Коровин вновь вернулся к сюжету Демона. Биограф Коровина, внимательно проследивший его работу в театре, справедливо пишет о перевороте, который он совершил, разрушив банальную традицию в постановках оперы Рубинштейна. Прежние декораторы «придавали спектаклю салонно-развлекательный характер»⁴. Кстати, об этом свидетельствуют и воспоминания современницы. Певица М. А. Дулова рассказывает, как жестоко страдал Врубель от пошлости в трактовке Демона на сцене⁵. Ему не пришлось самому

³ «А. Я. Головин. Встречи и впечатления...», стр. 25.

⁴ Д. К о г а н. Указ. соч., стр. 167—168.

⁵ «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.— М., 1963, стр. 259.

¹ «Литературное наследство», т. I, стр. 325.

² «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 180—182.

К. Коровин. Рыбы, вино и фрукты. 1916 год.
Гос. Третьяковская галерея



поставить «Демона». Но Коровин, как и Шаляпин, во многом отталкиваясь от работ Врубеля, создал прекрасный спектакль.

Даже в эскизе афиши на бенефис Шаляпина в роли Демона явственно ощущается влияние Врубеля. Великолепно вкомпонованный в лист могучий воин в латах, с гордым, сумрачным ликом и сияющими крыльями — сродни врубелевским Демонам. Их сближает и техника — акварель и тушь, которой Врубель делал иллюстрации к поэме. Но эскиз исполнен типично коровинским широким письмом, резко отличающимся от острографического языка Врубеля в рисунках.

Встретившись с художником иного, философского склада, иной глубины, импульсивный и восприимчивый Коровин способен был творчески обогатиться и воспринять его строй образов.

Это сказывалось и раньше в некоторых портретах Коровина, созданных на рубеже 1880—1890-х годов, в пору наибольшей близости с Врубелем. Певец Мазини, всемирно знаменитый, но уже начинающий стареть, итальянская актриса Салюд Оттон увидены Коровиным как бы через врубелевскую призму, сгустившую черты духовной напряженности, тайной печали в облике моделей. Однако это нисколько не умаляет достоинств Коровина и лишь свидетельствует о его гибкости. Он создал две рабо-

ты, прекрасные по живописи и глубокие по настроению¹.

Говоря о портретах, которые художник писал изредка, но на протяжении всей жизни, нужно вспомнить о другом его близком товарище — Серове. Случалось, что они писали одну и ту же модель. Так было с Мазини, И. Морозовым, Ф. Шаляпиным. Последнего они писали однажды даже совместно.

Несмотря на поглощающую массу времени и сил работу в театре, Коровин не бросал работы с натуры; в 1900 и 1910-е годы продолжали появляться на выставках его пейзажи, он пристрастился к натюрморту и иногда брался за портреты.

Нельзя забыть его темпераментных, написанных с блеском и сочной непосредственностью картин, изображающих московского жизнелюба Н. Чичагова (1902, Гос. Третьяковская галерея) и И. Морозова (1903, Гос. Третьяковская галерея), его Шаляпина у окна и стола с красивым натюрмортом, Шаляпина отдыхающего, нарядного, великолепно (1911, Гос. Русский музей).

¹ Близость этих портретов к Врубелю справедливо отмечена в книге Д. Коган (указ. соч., стр. 74). Однако мне кажется, что работа Коровина над иллюстрациями к Лермонтову и его кавказские мотивы несопоставимы по своей значимости с влиянием Врубеля на рождение романтических настроений в коровинском творчестве (там же, стр. 72).



*К. К о р о в и н. Париж ночью.
Итальянский бульвар.
1898—1899 годы. Гос.
Третьяковская галерея*

А как же Серов? Близки ли их портреты с одних и тех же лиц? Напротив, их сравнение показывает лишь своеобразие каждого автора. Умный делец, обладающий европейским лоском, И. Морозов Серова — и добродушный, фиксированный в какое-то случайное мгновение Морозов Коровина. Героический Шалапин (в большом рисунке углем на холсте, 1905) Серова — и «бонвиван» Шалапин Коровина. В каждом из них раскрылись не только модель, но и автор — умный, тяготеющий к размышлению, к выбору главного — Серов — и увлекающийся, неподражаемо передающий чувственное, меняющееся — Коровин.

В течение долгой артистической жизни Коровина мастерство его развивалось, более того, возрастала виртуозность художника. Но к концу 1900-х годов в его театральной и станковой живописи появилась опасная тенденция к уси-

лению пышности, яркости, к эффектам, в которых таилась угроза салонности, даже безвкусицы. Так, в шумевшей постановке балета А. Арендса «Саламбо» (в 1910 г. в Большом театре) действительно «пиршество красок... экзотика местами приобретали самодовлеющее значение»¹.

В ряде станковых композиций — натюрмортах, интерьерах и балконах с фигурами — появляется манерная вычурность. Таковы «Вечер. Интерьер» (1910, частное собрание в Ленинграде), «Балкон» (1910, частное собрание в Ленинграде), «Терраса» (1915, частное собрание в Москве) с тающими очертаниями удлиненных женских фигур в нарядных платьях. Навязчивая роскошь есть в отдельных натюрмортах с помпезными золочеными вазами и бумажными

¹ Д. К о г а н. Указ. соч., стр. 236.

цветами (например, в натюрморте «Цветы», 1916, Гос. музей Татарской АССР в Казани). Даже в такой блестящей и сильной по настроению картине, как «Лунная ночь. Зима» (1913, частное собрание в Москве), есть нарочитость, точно в художнике оскудевали родники, питающие его талант, позволяющие ему видеть прекрасное в самом незатейливом, и он начинал придумывать «красивость» во что бы то ни стало.

На протяжении десятков лет при всех бурных переменах, которые переживала Россия, Коровин оставался в стороне от событий. В период разгрома революции 1905 года и репрессий гражданская неустойчивость художника породила у него панические настроения, желание уйти, отмахнуться от тяжелых противоречий действительности. Нельзя не вспомнить, как Коровин просил Серова: «Ну, не ходи в пасть ко льву — подиши эту прокламацию», — когда речь шла о требованиях начальства, предъявленных профессорам Училища живописи¹, как он боялся политической сатиры «Золотого петушка» Римского-Корсакова и стремился в его оформлении сгладить все возможные ассоциации с современностью.

Произведения с привкусом салонности, красоты иногда появлявшиеся у Коровина во второй половине его жизни, были как бы расплатой за известную односторонность его интеллекта, его интересов. Спасительными оставались страсть к природе, к России, темперамент жизнелюба, неиссякаемое желание искать новое в искусстве. В крымских пейзажах 1910-х годов можно заметить изменение его манеры. Он передал в солнечном свете зелено-синее море, нестроту пристаней и базаров, резкие цветные тени («Пристань в Гурзуфе», 1914, Гос. Русский музей; «Гурзуф», 1915, Свердловская городская картинная галерея; «Базар цветов. Гурзуф», 1917, частное собрание в Ленинграде, и др.). В этих работах тональное богатство, воздушность отступили перед другими живописными задачами: ощутило выросла насыщенность, густота цвета, тяга к контрастам, к резкой определенности в лепке объемов. Предметный мир не только не растворялся, не таял в дымке, он становился устойчивым, обобщенным, даже слегка схематизированным в формах. Во всем

этом, так же как в усиленной тяге к натюрморту в эти же годы, нельзя не увидеть влияния на Коровина молодых художников, таких как Сапунов, П. Кузнецов, Сарьян, Машков, Кончаловский и др.

Отношения его с молодежью складывались отнюдь не идиллически; он боролся с бунтовавшими, не выполнявшими учебной программы «левыми», справедливо опасаясь дилетантства, слепого подражания новейшим французским образцам вместо изучения природы, но он же и настаивал на восстановлении выгнанных из Училища, и сам обращался к разработке новых возможностей живописи, над которыми бились наиболее талантливые и жизнеспособные из его младших современников².

Наследие Коровина драгоценно для нас многими чертами, но, может быть, прежде всего умением любить жизнь и видеть красоту природы, человека, вещей всюду — и в броском, ослепительном, и в скромном, незаметном; умением остро чувствовать ее в национальной и народной стихии. Обогащенный постоянными исканиями, живописный язык Коровина помог ему открыть для зрителя радостный образ мира.

Но, в этом чувственно-целостном, как бы космическом отношении к бытию таилась не только сила, но и слабость художника, вернее, его ограниченность, еще вернее, — его малая духовность. Не склонный ни к социально-психологическим, ни к философским размышлениям, нетревожимый всерьез напряженным пульсом своего трагического и бурного века, он внутренне как бы остановился. То, что составляло его неповторимую прелесть, оформилось в работах 1880—1890-х годов и на рубеже двух столетий. Дальше развитие шло скорее «количественное», чем органически содержательное. Здесь, наверное, разгадка того, что начиная со второй половины 1900-х годов (не говоря уже о дальнейшем пути «под гору» в зарубежный период, в 1920—1930-е годы) Коровин по существу играл значительно меньшую, чем раньше, роль в русской художественной жизни, несмотря на отдельные великолепные работы в театре, пейзаже, натюрморте.

Судьба его, двух великих друзей — Серова и Врубеля — была иной.

¹ В 1907 г. от всех служащих казенных учреждений отбирали подписку не состоять членом противоправительственных политических партий. Серов принципиально отказался сделать это. В. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. М., 1951, стр. 64.

² Биограф Коровина Д. Коган сообщает много фактических сведений о сложных отношениях Коровина с молодежью (см. раздел «В Училище живописи, ваяния и зодчества» и др.), говорит о новых чертах в его живописи 1910-х годов, но не делает вывода, который неизбежно напрашивается, — о влиянии молодежи на Коровина.



*К. К о р о в и н.
Портрет И. А. Морозова.
1903 год.
Гос. Третьяковская галерея*

* * *

Серов, как и Коровин, мечтал об «отрадном» в искусстве. Подобно Коровину, Левитану, Нестерову, Архипову и многим другим его современникам, он осваивал в живописи мир света и красок. Он даже ушел из Академии в последний год учения (1885), жертвуя дипломом, возможным пенсионерством и благами, с ним связанными, чтобы не отвлекаться от поставленных перед собой задач.

В детстве и юности, занимаясь у Репина, Серов получил первый творческий заряд, ему был привит вкус к натуре и колористическим исканиям, он почувствовал силу реалистического идейного искусства. Позднее, у Чистякова он

учился не только рисунку, построению объемов, но и цветовым отношениям и пониманию старых мастеров. Чистяковская система вошла в противоречие с академическими заданиями, которые нужно было выполнять своим чередом. Это становилось ненужной обузой, и Серов ушел. В 20 лет он захотел начать самостоятельную жизнь в искусстве. Все необходимое школа уже дала.

Самостоятельное началось с накопления свежих впечатлений от старых мастеров (во время поездки в Германию и Голландию летом 1885 года) и с выполнения маленькой жанровой картины «Волы». Он писал ее больше месяца, поздней осенью, мучаясь от холода «мусолил и мусолил без конца, потому что казалось, что в первый раз что-то такое в живописи словно ста-



К. К о р о в и н. Пристань в Гурзуфе. 1914 год. Гос. Русский музей

ло разъясняться...»¹. И хотя им же были сказаны жестокие слова: «Дряннь... смотреть тошно...»², биограф художника Грабарь отмечает, что это уже не ученическая работа.

Умение увидеть красоту в «низменном» не было открытием Серова, его предшественниками были русские реалисты 1860—1870-х годов и те, кто создал «фламандской школы пестрый сор». Не случайно он так восхищался в письмах из путешествия «малыми голландцами», увиденными в большом количестве на их родине. Его умиляло единство их искусства с жизнью.

Однако предшественников не занимали в такой мере проблемы воздуха, света и особенно цвета. Для него они оказались первостепенно важными.

Все это давалось ценой больших усилий, но вовсе не было самоцелью. Для того чтобы передать жизнь в ее подлинности и красоте, нужна была полнота и конкретность, достигаемая богатством живописных средств. Над ними и бился художник; задачи его становились все сложнее.

Он упорно работал, вглядываясь в натуру, писал русские «зимы», «осени», «прудики», выполнял портреты, среди которых были и близкие, и знакомые, и знаменитости³, продолжал изучать «стариков», копировал Веласкеса, наслаждался живописью и архитектурой Венеции во время поездки в Италию в 1887 году. Все накопленное за два года самостоятельной работы

¹ См.: И. Грабарь. В. А. Серов. М., [1914], стр. 68.

² Там же.

³ «Зима в Абрамцеве» в двух вариантах, «Осенний вечер. Домотканово», «Прудик» (1888; Гос. Третьяковская галерея), портреты О. Трубниковой, д'Андреа, Ван-Зандт и др.

(после Академии) с блеском раскрылось в знаменитом портрете Веруши — двенадцатилетней дочери С. Мамонтова.

«Писал я больше месяца и измучил ее бедную до смерти, — рассказывал художник, — уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности — вот как у старых мастеров. Думал о Решине, о Чистякове, о стариках — поездка в Италию очень тогда казалась, — но больше всего думал об этой свежести»¹. Портрет имел большой успех и получил премию на конкурсе Общества любителей художеств в Москве. Головин вспоминает об «ошеломляющем впечатлении», которое произвел на художников этот портрет и написанный вскоре после него портрет Маши Симонович. Появившись на выставке одновременно, они произвели «сенсацию». Поразила их «...невероятная свежесть, ...совсем новый подход к природе... Этот портрет [В. Мамонтовой] до сих пор имеет значение выдающееся, тогда же он был положительно откровением»². Новизна работы Серова не всеми была понята. Нашлись ценители, поспешившие отругать его за «кокегливую небрежность»³. Между тем Серов стремился соединить легкость этюда в исполнении с глубиной понимания модели. Когда он говорил, что ему хочется сохранить свежесть, то, вероятно, он имел в виду не только технику, но и восприятие в целом. Он искал средства, способные выразить прелесть юного существа. Портрет девочки получился на редкость гармоничным по глубине характеристики и красоте живописи. Мы узнаем натуру пылкую, жизнерадостную, но и способную к созерцанию.

Впечатление не исчерпывается тем, что можно прочесть в милом, немного скуластом лице с растрепанными волосами над высоким лбом. Важно и окружение, залитый светом уголок интерьера, пейзаж в окне, и все так радостно, точно увидено горячими глазами самой девочки.

Художник пользуется любой возможностью увеличить освещенность пространства: свет льется из окон, отражается от голубоватой накрахмаленной скатерти, ножика на столе, полированной поверхности кресел, фаянсовой тарелки на стене. С прохладными тонами скатерти и стен красиво сочетаются теплые красные и розовые в мебели, кофточке Веруши, цветке, персиках, подобных ее смугло-розовым щекам. Важна не

только эта гармония и светлая палитра, но и «почерк», «письмо» Серова. Свет струится по поверхностям, вспыхивает и гаснет; цвет каждого предмета или ткани, кожи лица, волос становится неуловимо сложным, изменчивым; нет просто белого, желтого, красного, в каждом из этих цветов рождается множество оттенков: розовое становится почти белым на свету, на белом возникают голубоватые и зеленоватые рефлексии, желтое тончайшими переходами сливается с розовым, все кажется мерцающим и подвижным.

Портрет Маши Симонович, кузины художника, скульпторши, писался летом 1888 года уже не один, а целых три месяца, ежедневно по утрам и после обеда, по целым дням⁴. Молодая девушка в густом Домоткановском парке (имении друга Серова — В. Державина) сидела «...под деревом, где солнце скользило по лицу через листву. Задача была трудная и интересная... добиться сходства и вместе с тем игры солнца на лице... он никогда ничего не говорил, как будто находился перед гипсом, мы оба чувствовали, что разговор или даже произнесенное какое-нибудь слово уже не только меняет выражение лица, но перемещает его в пространстве и выбивает нас обоих из того созидательного настроения, в котором он находился, которое я ясно чувствовала и берегла... я должна была... думать всегда о чем-то приятном, чтобы не нарушать гармонии единства поз... Мы работали запоем, оба одинаково увлекаясь, он — удачным писанием, а я — важностью своего назначения... Только теперь, на расстоянии пятидесяти лет, в спокойной старости, можно делать анализ чувств, нас так волновавших. Время молодости, чувства бессознательные, но можно сказать почти наверное, что было некоторое увлечение с обеих сторон, как бывает всегда с художниками; скажу больше нет хорошего портрета без подобного увлечения»⁵.

Говоря об этих двух портретах, Грабарь по поводу «Веруши» справедливо вспоминает интерьер в «Не ждали» Решина (написанной на 4 года раньше), залитый светом, с дверью в сад. Однако первым ощущением Грабаря при виде «Веруши» было: «похоже, но у Серова красивее». Портрет Маши Симонович вызвал ассоциацию с Ренуаром лучшей поры, но «звучная, благородная, радующая глаз» живопись Серова показала бодрее.

¹ Приведено И. Грабарем (указ. соч., стр. 74).

² «А. Я. Головин. Встречи и впечатления...», стр. 32.

³ В. Серов. Переписка. Л. — М., 1937, стр. 202. Художник указывает на фельетон в «Новом времени» от 17.XII — 1888 г.

⁴ «Девушка, освещенная солнцем». Воспоминания М. Я. Симонович-Львовой. — «Искусство», 1938, № 4; Н. Симонович-Ефимова. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964.

⁵ М. Симонович-Львова. Указ. соч. стр. 221—222.



*В. Серов. Девочка с персиками. 1887 год.
Гос. Третьяковская галерея*

Хорошо известно, что Серов увидел Ренуара и других импрессионистов после написания своих девушек; искания, сближающие его с ними, велось на 10 лет позднее, но самостоятельно, как это было и с Коровиным. Гармония между человеком и средой, между его духовной и физической красотой, между сутью и формой усилила общечеловеческое начало в этих портретах. Они переросли рамки личностей и приобрели широкое типическое значение. Они живут среди нас не под именем Веруши Мамонтовой и Маши Симонович, а как образы прекрасной юности, слитые с природой: «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем».

Серов не сдержал своего обещания: «Буду писать только отрадное» (1887 г.) Через много лет, вспоминая портреты девушек, он признавался Грабарю: «И самому мне чудно, что я это сделал, до того на меня не похоже. Тогда я вроде как с ума спятил»¹.

После Маши Симонович в Дюшане же написана ее сестра, жена хозяина имения — Н. Я. Дервиз с ребенком². И хотя модель не уступала по прелести и обаянию своей предшественнице, портрет получился совсем иной. Он исполнен какой-то тайной печали, растворенной во всем: в живописном решении, в тревожных глазах на нежном лице, в хрупкости младенца на руках матери. Гармония с миром утрачена. Прозорливый Серов, с его «проклятым зрением», как он сам однажды выразился, увидел внутреннюю драму женщины.

С таким зрением и требовательной совестью он не мог надолго остаться художником отрадного. Это удалось только в юности и то в виде счастливых исключений.

В уже цитированном письме из Венеции 1887 года он писал, восторгаясь «стариками»: «Легко им жилось, беззаботно. Я хочу таким быть — беззаботным». Разумеется, формула «легко жилось» имеет здесь не бытовой смысл. Речь идет о том огромном духовном и материальном расцвете человеческого общества в эпоху Возрождения, который дал мастерам той поры такой оптимистический заряд и вкус к жизни. Сын XIX века воспринял его как беззаботность.

Но как бы ни хотелось этого Серову, между ним и великими жизнелюбцами XV—XVI веков пролегла пропасть. Ее создали невиданные ранее социальные сдвиги, революции, аналитиче-

ская мысль философов, экономистов, ученых трех столетий.

Его два друга, Коровин и Врубель, заполняли эту пропасть каждый по-своему. Один, безотчетно влюбленный в жизнь, воспринимал ее преимущественно в красоте, радости, здоровье физического бытия. Другой, тяготея к философско углубленному цельному отношению к миру, тоже отвлекался от конкретно-исторического и социального, но ради вечного, духовного. Серов не мог идти ни по одному из этих путей. Беспощадный в анализе, он увидел мир, лишенный гармонии, и не счел себя вправе ни отмахнуться от него, ни воспарить над ним. Наряду с высоким и радостным в его искусство вошло и печальное, и пошлое, и жестокое, и мелочное.

Мне кажется, что именно здесь, во внутреннем самочувствии и отношении к миру следует искать объяснения того, что работы типа Веруши Мамонтовой и Маши Симонович больше не повторились. Серов был неправ, обвиняя себя: «Тут весь выдохся». «Орлова», «Генриетта Гиршман», «Ида Рубинштейн», «Ермолова», «Акимова» не уступают ранним портретам по завершенности, мастерству. Искусство Серова здесь и во многих других работах великолепно по зрелости, вкусу, техническому блеску. Но беззаботной радости в нем нет. Ее нет даже в очень близком по времени написанию и по сюжету портрете П. А. Мамонтовой (племянницы С. Мамонтова, 1889, частное собрание в Ленинграде). Здесь тоже юность, летняя зелень, свет, скользкий по цветущему лицу, белому платью и банту. Все это приятно и красиво, портрет блестяще написан, но не больше. П. Мамонтова была лишена того обаяния непосредственности и умения безмятежно отвлечься от своих повседневных мыслей, которые так возвышают образы Веруши и Маши Симонович. Она позирует и смотрит на художника. Кажется, что ей немного скучно, наверное это так, если она не умеет внутренне сосредоточиться, помечтать. И художник беспощадно фиксирует все это, любящая в то же время ее нежным румянцем, голубиной глаз, каштановыми кудрями.

В следующем десятилетии (в 1890-е годы) Серов написал еще несколько портретов, родовых «девушкам» по красочности и светлой палитре. Все это дорогие ему люди: жена с детьми, его друг Коровин, еще раз Маша Симонович, теперь М. Я. Львова. Но они увидены повзрослевшим трезвым художником, у которого давно прошел «дурман в голове»³. Он пристально

¹ И. Грабарь. Указ. соч., стр. 76.

² Очень интересно рассказано об истории написания портрета и о модели его в уже упомянутой выше книге Н. Я. Симонович-Ефимовой (стр. 33, 34).

³ Из цитированного письма Серова из Венеции 1887 года.

вглядывается в жизнь, замечает много трудного, прозаического. Его персонажи живут рядом, включенные в этот мир, несущие на себе его печать.

Мы помним ангельски-кроткое, трогательное лицо будущей жены художника О. Ф. Трубниковой в рисунке 1885 года («с такого лица только ангелов писать», — говорил Чистяков)¹, и узнаем ее в композиции «Лето». На солнечном лугу резвятся ее малыши. Она с доброй улыбкой смотрит на нас, но как озабочены милые синие глаза.

Даже в одном из самых мажорных портретов 1890-х годов — в «Коровине» — есть некоторое снижение образа. Это талантливая широкая натура и беспечный «артист». Так и вспоминается язвительная записка Серова Коровину, не являвшемуся на занятия в Училище живописи, где они вместе работали: «Может быть, зайдешь в школу. Платят деньги»².

Вместе с тем Коровин, написанный с темпераментом и сочностью, отвечающей его собственной манере, конечно, один из наиболее «добрых» и «светлых» не только по тональности, но и по смыслу портретов «сердитого» Серова. Ведь Коровин принадлежал к творящим искусство. Люди этой категории становились для Серова все важнее. В Тамань, Левитане, Лескове, Чехове, Горьком, Шаляшине, Римском-Корсакове, Ермоловой, Станиславском, Качалове и многих других, которых он написал и нарисовал за 20 лет, в 1890 и 1900-х годах, в певцах, художниках, писателях, актерах, композиторах он видел «соль земли». Они будоражили людей, наполняли жизнь духовностью, давали радость, изящество.

Заказчиков у Серова становилось все больше, слава росла, и на холстах у него появились крупные дельцы, знать, великие князья и само царское семейство — Александр III с женой и детьми, Николай II. Он писал их по-другому, чем радостных девушек и одухотворенных мастеров искусства. Воспользовавшись блестящей русской и западноевропейской традицией³, он создал свои парадные портреты. В них запечатлены «сливки общества» России конца XIX — начала XX века, увиденные по-серовски. Но о них немного ниже.

Нельзя не попытаться понять, как, почему Серов постепенно стал «сердитым» художником.

¹ О. Серова. Воспоминания о моем отце В. А. Серове. М.—Л., 1947, стр. 17.

² Там же, стр. 64.

³ Известно, как он любил Левитского, Веласкеса и других «стариков».

Представляется драгоценным рассказ Коровина о том, как они вместе с Серовым уехали в Кострому выполнять заказ («Хождение Христа по водам») для одной церкви при фабрике. Они и жили на этой фабрике. Из окон «...была видна улица, усеянная кабаками и трактирами, из них выходили оборванные, босые рабочие, шумели, галдели. И я видел, как Серов всегда вглядывался в эту улицу, в ее обитателей. И было ясно, что Серова мучает эта картина. И тогда срывались у него слова: „Однако какая же тоска — людская жизнь!“»⁴. Это было в 1890 году.

Коровин умел быстро отвлекаться от таких впечатлений. У Серова они оседали. Тут сказались и среда, в которой он рос, и характер, «прямой, честный и правдивый, он нелегко смотрел на жизнь... не мог терпеть легкого тона»⁵. Наряду с влечением к чистому искусству, которое прививалось ему в семье Мамонтовых, в атмосфере Абрамцевского кружка, которое усилилось в Академии под влиянием Чистякова и Врубеля, — в душе Серова жили и другие интересы. Они подогревались матерью, семьей ее сестры Аделаиды Семеновны Симонович, Репиным — людьми 1860-х годов. Через мать, посвятившую большую часть жизни музыкальному просвещению крестьян, создавшую музыкальный театр в деревне, Серов был знаком с Глебом Успенским и другими народниками. В Домотканове, где он подолгу жил, увлекались толстовством. Серов ездил к матери, его восхищали ее энергия и неутомимость в бескорыстном служении людям. Он радовался теплоте, с которой относились к ней крестьяне. «Да, цель этого дела и доверие со стороны народа завлекает и увлекает очень, настолько, что если бы я счел нужным отдался этому делу, то, пожалуй, отдался бы ему почти так же ретиво, как и мама»⁶, — писал вскоре он жене.

Призвание художника было в нем столь могучим, что Серов не «счел нужным» отдался ни этому, и никакому другому делу, кроме живописи⁷, но в его создание и в его искусство вошла жизнь народа, доверие которого показалось ему столь важным.

⁴ К. Коровин. Памяти друга. — «Русские ведомости», 23 ноября 1911 г.

⁵ К. Коровин. Воспоминания о Серове. — «Русское слово», 23 ноября 1911 г.

⁶ В. Серов. Переписка, стр. 134.

⁷ Как не вспомнить здесь его признания в письме к О. Трубниковой незадолго до свадьбы: «А тебе всегда говорил, что я жестокий, негодяй, который кроме своей живописи ничего знать не желает...» (В. Серов. Переписка, стр. 116). Это сказано в шуточной манере, но по сути — серьезно.

*В. Серов.
Портрет О. Ф. Серовой.
1889—1890 годы.
Частное собрание в Моск. г.*



В 1890-е годы, в пору нового общественного подъема, «родился» «крестьянский Серов»¹ и заговорил о России на своем языке, скупо и любовно.

Красивая усадебная лирика его пейзажей 1880-х годов, таких как «Заросший пруд», парковые фоны в портретах, абрамцевские «Зимы», сменились деревенской прозой — «Осенью» (1892, Ивановский областной художественный музей), «Октябрем» (1895, Гос. Третьяковская галерея) с пасущимися конями и пастушонком, «Бабой в телеге» (1896, Гос. Русский музей), «Зимой» с ветхим сараем и лошадкой, везущей сани по заснеженному полю (1898, Гос. Рус-

ский музей), «Стогом сена» (1901), «Полосканием белья» в студеной речке и другими.

В этих полупейзажах-полужанрах природа, человек, его жилье, утварь, животные увидены в повседневности. Здесь Серов вплотную приблизился к Левитану и Коровину, но внес важную долю в русскую реалистическую школу живописи. Он тяготеет к характерному, но его индивидуальный склад диктует ему быть предельно кратким в этом характерном. Как и его ближайшие друзья и предшественники — мастера второй половины XIX века, он любит Россию; в 1890-е годы, взрослея, наблюдая, размышляя о жизни, он начинает постигать деревенскую Россию, ту народную толщу, которая является почвой самого дорогого для него — культуры, искусства. Но он любит ее по-свое-

¹ Так И. Грабарь метко назвал свою статью о работе Серова 1890-х годов. («Искусство», 1949, № 4).



В. Серов. Октябрь. Домотканово. 1895 год. Гос. Третьяковская галерея

му. Он смертельно боится сентиментальности, традиционной в изображении народа, он ненавидит многословие, не проливает слез, не иллюстрирует, не комментирует, он как будто нарочно прозаичен и будто случаен. Некоторые критики по-своему интерпретировали это своеобразие: своеобразие Серова: «Его пейзаж — это самое однообразное и самое простое, чем может обмолвиться русская равнина. Они еще беднее, чем у Тютчева: „эти бедные селения, эта бедная природа...“ Его русский пейзаж — бесконечная плоскость, чуть оттененная вертикалями — бугром, леском, избой, лошадью... Серов — это крайняя точка пейзажного схимничества»¹. Мне кажется, что талантливый, но субъективный автор недооценил пейзажи Серова.

Художник стремился уловить движение, найти композицию, которая создавала бы впе-

чатление непреднамеренности, нечаянности увиденного куска жизни. Этим он усиливает подлинность происходящего. Лошадь бежит прямо на зрителя, а сани с фигурой еще несколько скрыты углом сарая, вот сию минуту они покажутся целиком («Зимой»). Вдоль узкой речки и стены осеннего леса медленно проезжает баба в телеге. Кони пасутся, уткнув морды в сухие стебли скошенного поля, обмахиваясь хвостами, чутко повернута голова овцы, чем-то встревоженная вспорхнула в небо стая птиц. А босоногий мальчонка, в огромном отцовском картузе сидит на земле и чинит хомут («Октябрь»). Здесь все написано любовно, не только ребенок, животные, но и старые полусгнившие сарай, совсем как в коровинском «Вечере».

Движение в пейзажах Серова возникает не только за счет композиции, но и за счет колорита, почерка, рисунка. Он допускает иногда

¹ А. Эфрос. Профили. М., 1930, стр. 22—23.

и некоторую деформацию в очертаниях фигур, предметов, помогающую вызвать иллюзию перемещения в пространстве (например, ноги бегущих лошадей или катящиеся колеса и др.).

В размашисто написанных, обглоданных крышах его сараев, с затеками краски за пределы контуров тоже есть динамика, как и в размытых очертаниях темно-рыжей листвы, в переливах светло-серых облаков. Конечно, мера широты письма у него иная, чем у Коровина, он гораздо строже в рисунке, но и Серов мог бы ответить, как однажды ответил Коровин на упрек: «Надо бы позаконченней: я старался, но иначе все замирает»¹.

У «крестьянского Серова» нет ярких дней, но в хмуром колорите осенних и зимних мотивов есть скрытая теплота, как и в их эмоциональной сути. В пасмурном небе угадывается солнце, побуревшее поле чуть розовеет, в погашенных цветовых гармониях лишь изредка вспыхивает — тусклое золото деревьев, пучок соломы и т. д.

Среди сдержанных по настроению и языку работ этой серии выделяются две, в которых появился порыв к откровенной публицистике и к откровенной красоте. В 1898 году в Домотканове Серов нарисовал пастелью солнечный день с заиндевевшими деревьями и ослепительным снегом, скрывшим убогость сарая и голый равнины. На фоне этого зимнего великолепия русская красавица в нагольном оранжевом тулупе держит под уздцы лохматую гнедую лошадь. У серовской бабы румянец на крепких щеках, милые ясные глаза, веселая улыбка. «Чтобы она искренно смеялась (а при этом видны были ее чудесные зубы), деревенский остролов, старик Егор Салин... смешил ее», — вспоминает Н. Симонович-Ефимова². Она рассказала, как однажды Серову захотелось «...написать красивое женское лицо, и в окрестности Домотканова брошен был клич по деревням. Несколько дней подряд приезжали деревенские красавицы, иные издали, но они были не теми красавицами, каких искал Серов: ему хотелось очень тонкой славянской красоты. Наконец, нашлась такая, которая соответствовала его идее»³. Так появилась «Баба с лошастью» — один из немногих созданных художником крестьянских образов. Своеобразно, через эстетическое, через любовь к красоте выразилась тяга художника к здоровым, цельным и чистым натурам, которые он угадывал

в народе. И может быть, только отсюда, от этой крестьянки протягиваются нити к радостным портретам 1880-х годов, сделанным в юности, и только здесь вновь воскресла та нарушенная гармония между человеком и природой, которая была им утрачена. Но это лишь эпизод в творческой жизни художника, не отмеченный той глубиной постижения, которая ему обычно присуща, да и задачи такой он, очевидно, не ставил. Однако этот эпизод важен и дорог нам.

В страшный голодный 1899 год Серов написал акварель «Безлошадный» и подарил ее в фонд помощи пострадавшим. Здесь художник не боялся быть несдержанным, выразиться прямолинейно. Ему было не до того. На фоне излюбленного зимнего мотива с печальной снежной равниной, убогим сараем, мрачными воронами, почуявшими падаль, он на переднем плане нарисовал издохшую клячу и возле нее горемыку-крестьянина, сторбившегося, простоволосого. Его образ получился, пожалуй, наиболее схематичным. Пейзаж и мертвая лошадь с беспомощно раскинутыми ногами глубже прочувствованы художником, чем старик безлошадный. Серов, как всегда, был искренним. Но самая горячая симпатия, желание помочь не могли дать ему ощущение того, что он мало знал, мало чувствовал изнутри. Тема не была органически близкой для него. Характерно, что почти схематическая обобщенность в изображении людей из народа встречается и в дальнейшем.

Здесь проявилась одна из сторон действительности, которую очень напряженно выразил в русской культуре начала XX века А. Блок: трагическая разобщенность между частью прогрессивной интеллигенции и народом. Она углублялась по мере того, как росли социальные противоречия, рушились патриархальные связи, усложнялась культура. Она преодолевалась в эпохи социальных взрывов, когда все передовые силы в стране устремлялись к народу, творящему революцию.

Эта проблема не вставала так остро для предшественников Серова, даже если они не были так кровно связаны с деревенской жизнью, как, например, Максимов, Репин, Суриков, Перов, Саврасов, Шишкин, Васильев, Савицкий, Ярошенко, В. Маковский, Мясоедов — выходцы из купеческой и дворянской среды, из служилой и чиновной интеллигенции, ощущали себя близкими к народу — идеологически. Они выросли, веруя в победу демократических сил, они разоблачили зло, принимали участие в борьбе

¹ «К. Коровин. Жизнь и творчество...», стр. 307.

² Н. Симонович-Ефимова. Указ. соч., стр. 61.

³ Там же.

за эту победу средствами искусства. Они были полны веры в то, что знают народ, его нужды, его стремления, и выражали их, как умели, искренно, без сомнений.

Серов и некоторые его ровесники, созревшие в годы реакции, краха народолюбческого движения и хождения в народ были лишены этой веры.

Здесь уместно вспомнить и Нестерова, и Врубеля, и более младших — «мирискусников». Перед каждым из них возникла проблема разобщенности интеллигенции и народа, и все они решали ее по-своему. Нестеров пытался преодолеть ее в религии, Врубель — в утверждении сильной одинокой личности, в праве на индивидуализм, и это привело его к трагической безысходности. Мирискусники приняли разобщенность как норму. Между тем для многих современников Серова этой пропасти как бы и не существовало. Идейно они были связаны с жизнью низов — Архипов, Малявин, Рябушкин, С. Коровин, С. Иванов, Касаткин и др. Близкий Серову по художественному развитию друг К. Коровин благодаря сложившемуся в доме укладу, семейным связям хорошо понимал народную среду, свободно и легко чувствовал себя в ней. Однако его никогда не влекло к социальным вопросам. А. Серова они волновали все настолько же.

После деревенских пейзажей и «Безлошадного» тема о неравенстве, контрастах, нищете зазвучала в иллюстрации к «Царским охотам» 1902 года. На фоне той самой скудной природы и бедной деревушки, которую мы видели у «крестьянского Серова», показалась нарядная кавалькада, точно воскрес век рококо. Но рядом с кукольно-прелестной Елизаветой и ее спутником — двое странников с сумой у обочины дороги. И в фоне, и в этой детали — тревожный диссонанс, и зритель уже не может безотчетно любоваться изысканной живописью, линией, композицией этой изящной работы и невольно задумывается о жизни, как задумывался и сам автор.

В 1904 году — новое свидетельство интереса к социально-политической сфере жизни, отклик на события русско-японской войны — гуашь «Набор». Опять печальный простор зимней деревни, две воюющие бабы и подвыпивший долговязый парень, какой-то беззащитно-пассивный, уходящий в солдаты.

А потом Кровавое воскресенье и кровавый след в душе от увиденного расстрела безоружной толпы на 4-й линии Васильевского острова, у моста через Неву. Листки альбома, с лихо скачущими фигурами казаков, подминающих

конями, рубящих наотмашь безоружных беспомощно прикрывающихся руками людей. Художник не останавливается на этом, он пытается претворить наброски в картину.

Можно предположить, что акварель «1905 год» (Гос. картинная галерея Армении) — одна из заготовок для композиции на сюжет «Разгон демонстрации». Знакомый по зарисовкам с натуры озверевший всадник и женщина под копытами вздыбленного коня даны очень эскизно. Но, вероятно, дело не только в том, что перед нами неоконченная работа. Точно-преодолевая рамки живописи, искусства, неподвижного по самой природе своей, и стремясь передать событие, которое происходит мгновенно и потрясает душу, художник не рассматривает его обстоятельно, в подробностях, как это не мог бы сделать и очевидец. Он хочет восстановить ощущение, пережитое свидетелем такой сцены, и беспокойные, нарочито незавершенные линии и формы помогают ему добиться цели.

Те же впечатления лежат в основе знаменитой работы Серова «Солдатушки, бравы ребята, где же ваша слава?», иронически названной строкой из песни. Современники увидели ее в журнале «Жупел» 1905 года.

Серов не был оригинален в сюжете. Рисунки с изображением расстрелов мирных демонстраций заполняли листы сотен сатирических журналов. Но темпера Серова отличается остротой, лаконизмом и высокой изобразительной культурой. Казаки мчатся во весь опор на безоружную толпу. Мы видим только их наклоненные спины, морды коней, руку, стремительно выхватывающую саблю из ножен. Карателей немного — всего пятеро — с командиром впереди, но они собраны в кулак, стремительны, а толпа — густая, необозримая, и в ее темной массе тревожно белеют маленькие пятнышки лиц, петиция в руках, белый флаг, взмывший вверх. Колорит работы отвечает ее трагическому содержанию. Серов стремится свести цвет к скупой гамме коричневато-серых, почти черных тонов, которыми переданы и шинели, и кони, и грязный снег, и толпа.

Стремясь усилить сатирическую язвительность «Солдатушек», Серов смело пользуется утрировкой натуры, не останавливается и перед деформацией. Офицер, дающий команду, изображен с нарочитым нарушением пропорций, нарочитым жестом. Деревянные угловатые движения делают его подобным марионетке, держащейся по чьей-то воле. Подчеркивая лихость и «резвость» солдат, Серов утрирует, казалось бы, незначительную деталь — заломленные фуражки, приобретающие несимметрич-

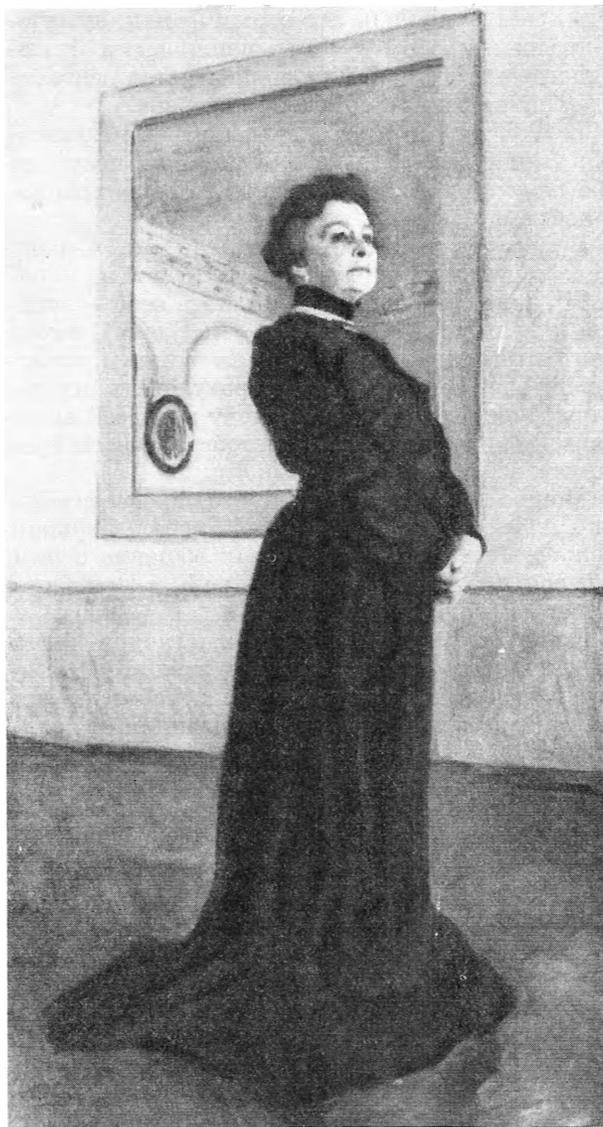
ную, угловатую форму, как бы вытянутую в направлении их движения, и достигает этим необычайного усиления выразительности.

Характерно, что в «Солдатушках» показан момент перед кровавой сценой избиения. Присущее Серову немногословие и вкус определяют выбор средств, он не обращается к откровенно-душераздирающим ситуациям, достигая силы именно неразрешенностью напряжения¹.

1905 год — важнейшая веха в жизни художника. Его человеческая принципиальность в условиях революции превратилась в явление общественное, в гражданственность. Он открыто высказал свое возмущение президентом Академии художеств Владимиром Романовым, командовавшим войсками 9 января. В знак протеста он пытался организовать коллективный выход из Академии крупнейших ее деятелей, он потребовал публично объявить, что снимает с себя звание действительного члена Академии художеств. В Москве он был в Университете, когда там строились баррикады, и на похоронах Баумана, хлопотал о заключенных, жертвовал деньги и свои рисунки в фонд помощи революционерам².

В. В. Стасов, ценивший Серова как автора портретов Лескова, Серова-отца, Веруши Мамонтовой, прочитав его взволнованное письмо к Репину об увиденном 9 января, высказал ему свое восхищение и надежду: «Желаю нашему дорогому отечеству, чтоб то, что в тоске, ужасе и несравненном отчаянии было набросано... в Вашу записную книжку, могло появиться в Ваших талантливых красках и линиях, на холсте»³.

Тему революции Серову, очевидно, хотелось выразить как можно значительнее. Кроме «Солдатушек» есть превосходные карикатуры на царя, на репрессии, но он стремился не только к сатире. В письме к Репину есть несвойственные ему патетические ноты: «Не забуду никогда — сдержанная, величественная безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу, — зрелище ужасное...»⁴ И если толпа в «Солдатушках» не получилась достаточно величественной, то в большом эскизе к неосуществленной картине «Похороны Баумана» намечен новый для Серова ин-



В. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905 год.
Гос. Третьяковская галерея

тересный подход к теме. В поисках живописных средств, способных выразить грандиозную демонстрацию, печаль и единение народа, он приходит к обобщенному решению, к использованию приемов монументально-декоративной росписи, в которой ведущую роль играют силуэт, ритм, соотношение цветовых плоскостей. Именно ритмом, чередованием динамичных линий первого плана и пятен дальнего выражена толпа, ритмом вертикалей знамен строится нескончаемое траурное шествие. Соотношениями темно-

¹ Вспомним, как Суриков отказался от фигуры повешенного, выбрав торжественную (как он сам выразился) минуту перед казнью в «Стрельцах».

² О. Серова. Указ. соч., стр. 85.

³ В. Голубев. К истории одной картины. — «Искусство и жизнь», 1941, № 4, стр. 33.

⁴ Там же, стр. 32.

го силуэта толпы с желто-серым фоном, кумачово-красным гробом и темно-малиновыми благородного тона знаменами исчерпывается цветовое содержание эскиза, суровое и цельное.

В 1905 году были созданы портреты Ермоловой, Шаляпина, Горького, и все они несут на себе печать революции, огромного общественно-го подъема.

В портретах Шаляпина и Горького Серову удалось пристально взглянуть в людей из народа. Шаляпин и Горькой сочетали в себе — «стихию и культуру» (выражение А. Блока), народ и интеллигенцию и потому были ближе и понятнее Серову. Ему удалось остро уловить их демократическую народную основу при всей артистической нарядности Шаляпина, при всем просветительском пафосе Горького.

Можно предположить, что этот просветительский пафос Серов испытал на себе. Горький очень любил художника, ценил общение с ним и, вероятно, сыграл большую роль в приобщении его к политической жизни.

Наша искусствоведческая литература давно отметила¹ героический характер этих портретов, несвойственный Серову в других работах. Они значительно отличаются по композиции от большинства работ художника. Ермолова и Шаляпин изображены на вертикальных холстах во весь рост, с поднятой головой. Очевидно, стремление к героизации образа обусловило близость этих решений. Сравнение акварельного эскиза портрета Ермоловой (Гос. Третьяковская галерея) с окончательным вариантом подтверждает желание художника удлинить фигуру, подчеркнуть вертикаль. В эскизе Ермолова выглядит гораздо приземистей.

Враждебный всякой стандартности в приемах, Серов скомпоновал портрет Горького (Музей А. М. Горького) совсем иначе, хотя высокая фигура писателя давала повод к вертикальному решению (вспомним выразительный образ старого Горького в портрете у П. Корина). Характер героического в образе Горького был иной, не величавый и торжественный, как в Ермоловой и Шаляпине, а страстный в порыве к людям, в доброй человечности. Однако эта доброта и обращение к невидимому слушателю (скорее даже к слушателям) имеют не жанровый характер. Это совсем не то, например, что в портрете актрисы Малого театра Федотовой, умной и приветливой, которую мы вполне можем представить себе ведущей мирную беседу с художником или с нами — зрителями (она на-

писана в тот же год, что и Горький). Продуманный и сильный разворот сидящей фигуры, жест у груди усиливают внутреннюю напряженность образа. Композиция, характеристика мужественного резко вылепленного лица с нежными голубыми глазами, точно переданная манера держаться, чуть сутулая широкие плечи, — все вместе создает неповторимый облик человека и писателя-борца. И хотя портрет не окончен — силуэт несколько плоскостен, живопись его еще не полностью стала плотью изображаемого, фоном остался беспредметный, только загрунтованный холст, — он один из самых значительных и оригинальных в наследии Серова и, вероятно, лучший в большой иконографии Горького.

Итак, погружение в жизнь заставило Серова увидеть ее диссонансы внутри личности и между классами, открыло для него Россию крестьянскую, а в годы революции — Россию героическую. Далеко ушел от автора радостных девушек, слитых с природой, светлой и красочной, тот, кто с аскетической строгостью в колорите и фоне создал величавые образы Ермоловой, Шаляпина, Горького. Но и в тех и в других он оставался певцом прекрасного в человеке (только оно раскрылось в разных гранях), и в тех и в других не растворялся в эмпирическом, тяготея к емкости образа, к сути явлений.

До сих пор речь шла преимущественно о том, что Серов любил, почитал, кем он восхищался, по-своему, сдержанно, но восхищался. А ведь много было такого в его искусстве, к чему он относился иронически, хотя и не без симпатии, что он презирал или ненавидел. Впрочем, здесь в негативном все оказалось гораздо более сложным и противоречивым, чем в позитивном.

«Солдатушки» с командиром, наброски и карикатуры эпохи революции с карателями и царем уже открыли для нас страшный мир, гневно показанный Серовым средствами сатиры. Он искусно пользовался преувеличением, заострением, гротеском, он соединял уродливое, ничтожное с трагическим (например, в рисунке «После усмирения», где маленький, жалкий Николай II с ракетной подмышкой награждает огромных тупых усмирителей). Здесь все было ясно. Но мир противоречий и зла жил в произведениях Серова не только в небольшом цикле его работ о революции.

Вернемся к теме, которую оставили, только обозначив, к тому, как Серов писал заказные портреты «сильных мира сего».

Лучший из ранних парадный портрет был написан Серовым в 1897 году с великого

¹ Н. Соколова. В. А. Серов. Л., 1935.

*В. Серов.
Портрет М. Горького. 1905 год.
Музей А. М. Горького*



князя П. А. Романова, дяди царя. Работа получила Большой приз (Grand prix) на Парижской всемирной выставке 1900 года. В 1899 году появился красивый портрет богатой молодой дамы С. М. Боткиной, в 1902—1903 годах написаны портреты старых и младших Юсуповых-Сумароковых-Эльстон, представителей одной из самых родовитых дворянских фамилий России, украшенной графскими и княжескими титулами. В 1902 году создан знаменитый портрет московского фабриканта и мецената М. А. Морозова. После революции 1905 года среди многих изо-

бражений дворянской и денежной знати выделяются портреты блиставшей в московском свете обаятельной Г. Гиршман, миллионерши А. Цетлин и ее дочери, дельца и коллекционера И. Морозова, фабриканта В. Гиршмана, княгинь О. Орловой и П. Щербатовой.

Среди портретов знати и буржуазии есть и такие, которые трудно назвать парадными в полном смысле слова, более скромные и скупые по композиции и реквизиту (например, портреты И. Морозова, В. Гиршмана), но они близки к парадным по внутренней сути, по той светской



*В. Серов. Портрет М. А. Морозова. 1902 год.
Гос. Третьяковская галерея*

или деловой маске, которая в них возникает, заменяя живой непосредственный контакт с художником, духовное общение с ним.

Бывали случаи, когда Серов пользовался приемами парадного портрета, изображая людей творческих, высоко ценимых им, людей с богатым духовным миром. Таков портрет Ермоловой, тенденция к этому есть и в одном из его портретов Шаляпина (уголь, холст, Гос. Третьяковская галерея). Здесь тоже присутствуют элементы демонстрации, но они, скорее, уже исходят от художника, а не от модели. Художник сам, подчеркивая значительное в человеке, говорит о нем возвышенно, натура здесь подсказывает ему торжественный слог. В результате парадный портрет с таким содержанием обретает черты величественной монументальности. Однако портреты такого типа редки у Серова. Чаще всего он работал в парадном жанре, изображая своих богатых заказчиков.

Хорошо известно, что Серов был далек от «...всякого соглашательства, от тени желанья польстить, даже от мало-мальской любезности». Мы часто замечаем в его парадных портретах контрасты унылых, тупых или холодно-непроницаемых лиц-масок рядом с любовно написанным чутким животным — горячим красивым конем, умной собакой (портреты в. князя П. Романова, графа Сумарокова-Эльстон — отца, его сына Феликса), контрасты между богатым интерьером, нарядным туалетом и вульгарной или некрасивой моделью (портреты Е. А. Красилицыковой, Киевский музей русского искусства; Е. Е. Морозовой, Гос. Третьяковская галерея; А. В. Цетлин и др.).

Работа над парадными портретами возбудила у Серова вкус к изображению прекрасных вещей (и к натюрморту, в частности), которые составляли важный элемент его композиций: он любил писать красивые ткани, вазы, картины и другие аксессуары в убранстве особняков его заказчиков. Вспомним туалетный стол с безделушками у Г. Гиршман (в портрете 1907 г.), уютную гостиную З. Юсуповой с маленькими картинами и блеклым шелком изящно изогнутого дивана, торжественное великолепие интерьера Орловой, с драгоценной вазой на инкрустированном столике и углом картины в тяжелой золотой раме.

С наслаждением погружался Серов в поэзию старинного дворцового парка, живя в подмосковном Архангельском. Нарядный XVIII век возник не только в фоне конного портрета Юсупова и в этюде террасы в Архангельском,

но и в «Выезде Екатерины II на охоту» (вариант 1906 г.)

Так, у сурового немногословного художника, любившего самое непритязательное в русской природе, прозорливо раскрывающего бесконечно разнообразный мир человека, обнаружили и другие привязанности. Он стал чувствителен к обаянию прошлого, к уюту и красоте материальной культуры русского XVIII века, вещей, донесших аромат ушедшей эпохи. Эти привязанности, равно как и самоотверженная любовь к искусству, жажда его совершенствовать, сблизили Серова с группой художников «Мира искусства». Он вступил в объединение, как только оно создалось, к «величайшей радости» его организаторов, как пишет виднейший из них — А. Бенуа. При этом Бенуа, тут же зорко отмечает, что Серов, как и Левитал и Коровин, принявшие участие в выставках «Мира искусства», «идейно и всей своей культурой... принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишённого „передвижнической окраски“»¹. Эта меткая реплика, грешившая, правда, категоричностью насчет «последних отпрысков реализма», дорога нам как свидетельство современника, причем свидетельство честное, высказанное, собственно, во вред интересам своей корпорации.

Серов был и близок и далек от «мирискусников». Дружба с ними принесла ему много радости и творческого возбуждения, но в то же время стала еще одним источником неразрешимых противоречий. Он мог бы сказать вслед за Блоком:

Пускай зовут: забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгнуть в стуже лютый!
Уюта — нет. Покоя — нет.

Мир парадных портретов Серова населен людьми разных возрастов и характеров, но с отчетливо выраженными классовыми чертами. Породистые, холеные, непроницаемо высокомерные смотрят на нас с полотен князя Романовы, Юсуповы, отец и сыновья, княгиня Орлова, княгиня Ливен, князь Голицын и др. Его буржуа энергичны и самоуверенны, как М. Морозов, почти комично заносчивы, как Гиршман, иногда умны, проницательно деловиты, как И. Морозов, но все они, и те и другие, лишены подлинного духовного полета, «заземлены», живут в мире прозы и чужды, а порой и враждебны художнику. В отношении к ним совершается заметная эволюция. Старуха миллионерша Цет-

лин, фабрикант Гиршман, княгиня Орлова, изображенные в работах 1910—1911 годов, охарактеризованы гораздо жестче, резче, чем написанные до революции 1905 года П. Романов, Юсуповы, М. Морозов. В портретах 1890—1900-х годов нельзя было говорить о гротеске, в поздних — о нем нельзя не говорить. Жест Гиршмана, точно извлекающего из кармана чековую книжку, и весь его надутый самодовольный облик нувориша, отталкивающая отчужденность разряженной сухопарой Орловой так подчеркнуты всеми средствами характеристики, композиции, силуэта, что здесь дело не в раскрытии характерных черт, а в их преувеличении, заострении, т. е. в приеме, близком к сатирическому.

Сравнение парадных портретов Серова и Цорна, с именем которого его часто связывали (например, Цорна — автора изображений шведского короля и наследного принца, нарядного портрета жены в красном костюме и др.), чрезвычайно невыгодно для последнего. В этом жанре Цорн не пошел дальше шикарных (хочется употребить именно это слово) салонных работ. Огромный талант и вкус Уистлера (как и Ренуара) наполнили поэзией их парадные портреты. Но к отчетливой психологической и тем более социальной характеристике они в них не стремились. А для Серова она была органической потребностью, и в этом сказалась творческая биография наследника русской реалистической живописи XIX века и непосредственного ученика Репина.

Большой вехой в его развитии была поездка в Грецию в 1907 году, вспыхнувшая любовь к античности, в частности к архаике, которой он раньше не знал. Греческое искусство было ему дорого и прежде, но его надо было увидеть на родине, чтобы прочувствовать в полную силу.

Другой важный источник впечатлений — Париж, куда Серов часто ездил в последние годы жизни и где его остро заинтересовали принципы декоративной живописи, внесенные так называемыми «фовистами» («дикими»). Важны немногие строчки о Матиссе в письме к жене: «Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство — но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно попризадуматься»². Это сказано в конце 1909 года и совпадает с впечатлениями учеников художника. Серов презирал моду и тех, кто угодливо кидался подражать последнему новому «изму». Но его всегда волновали искренние искания, новые открытия в искусстве и в том

¹ А. Бенуа. Выставка «Современной русской живописи». — «Речь», 2 декабря 1916 г.

² В. Серов. Переписка, стр. 167.



*В. Серов.
Портрет И. А. Морозова.
1910 год
Гос. Третьяковская галерея*

случае, если они совершались в иных направлениях, чем привык работать он сам.

Матисс добился редкой силы в использовании цвета, силуэта, ритма. Тенденции западного искусства к примитивизму, проявившиеся и у Матисса, словно переплетались с личными увлечениями Серова греческой архаикой, а позднее и Востоком. В 1910 году он работал над занавесом к балету «Шехеразада» для театра Дягилева и над портретом Иды Рубинштейн, исполнявшей главные роли в балетах «Египетские ночи» и «Шехеразада».

Весь этот комплекс новых художественных интересов и влияний неизбежно сказывался, пробовался в его привычной работе, в заказных портретах. Разумеется, он не просто «примерял» новые приемы к любой задаче, но они возникали и помогали ему многограннее и свежее выразить желаемое, таившееся в живой натуре, они оттачивали его глаз и вкус. В 1910 году Серов писал Ивана Абрамовича Морозова — брата Михаила Абрамовича, чей портрет был создан Серовым в 1902 году. И. А. Морозов коллекционировал новейших французов, и художник поместил его на фоне натюрморта работы Матисса. Это определило тональность, а во многом и письмо портрета.

Он исполнен темперой, дающей гладкую матовую поверхность, более отвечающую декоративной манере, чем масляная живопись, незаменимая для тщательной лепки объемов и передачи световоздушной среды.

Портрет И. А. Морозова — один из самых красивых, безупречно найденных по живописи и композиции и один из острейших по характеристике у Серова. В прямоугольный, вытянутый в ширину холст отлично вписана массивная полуфигура, чуть наклонившаяся к зрителю, с расставленными локтями, опирающимися о стол. В мягких холеных руках — скрытая энергия. На пальце — легкое сияние перстня. Желто-оранжевые и розовые плоды и цветы на синезеленой плоскости висящего на стене натюрморта, светлое золото рамы — великолепный фон для темно-коричневого костюма, облегающего полное тело, для светлых, тщательно зачесанных волос и розового лица. Белоснежные твердые манжеты и воротничок с острыми углами, небрежно, но изящно повязанный темно-синий галстук перекликаются с цветовыми пятнами картины так же, как серо-синие глаза и золотистые усы с бородкой клинышком. Даже в описании жаль упустить, не обозначить какую-нибудь деталь из этой замечательной



В. Серов. Портрет О. К. Орловой. 1910 год. Гос. Русский музей

колористической гармонии, из этой мудрой пластики. Она — пластика — своеобразна, особенно в трактовке тела, предельно обобщенного, с объемами, выделенными жирным контуром по границам фигуры и складок костюма. Да и в границах лица, щеки ощущается этот контур. Тем не менее лицо, слегка обрюзгшее, асимметричное, с нависшим веком левого глаза, с выпуклым лбом моделировано подробно и тщательно.

Портрет вызывает очень сложное чувство. Он доставляет огромное наслаждение не только красивой живописью в прямом смысле слова, но и совершенством решения в целом. Эстет, тяготевавший к «левым» по своим вкусам, изображен в своей сфере, почерком, приближающимся к его любимым мастерам, изображен с великопленным знанием интересных открытий в живописи постимпрессионистов и Матисса. Вместе с тем это психологический, более того, социально-типический образ «хозяина жизни», дельца европейского типа, рафинированного и лощеного, которого трезво и беспощадно оценил художник.

То же и в портрете Орловой. Это про нее художник Сомов говорил, что он не видел ни одной женщины ни в России, ни за границей, которая умела бы так носить туалеты, как носила их Орлова. Серов создал настоящий шедевр, написав портрет аристократки, окруженной роскошью, где все отмечено высоким вкусом. Но вместе с чувством наслаждения от прекрасной живописи мы испытываем раздражение, которое вызывает у нас «душа» модели, колючая и холодная. Эта «колючесть» проявляется во всем: в нарочито «угловатой», в буквальном смысле слова, композиции, в остро торчащем колене ноги, закинутой на ногу, в линии надменно поднятых бровей, уходящих высоко вверх под края колоссальной, фантастических размеров шляпы, в неприятно выпуклых, ледяных глазах.

Так, недобрый, враждебный мир возникал в парадных портретах Серова, мир, в котором не было гармонии и эстетическое не совпадало с этическим. А ведь эти оба начала были безмерно дороги и важны для художника.

Но это был реальный мир, и Серов, честный до конца реалист в лучшем значении этого слова, сохранил «будущим поколениям всю безотрадую правду о людях нашего времени»¹.

Среди многочисленных парадных портретов есть такие, в которых власть красоты и женственности открыла для художника поэзию и в этом чужом мире. Очень интересные по замыслу порт-

реты светских женщин были созданы Серовым в последний год его жизни (Г. Гиршман и П. Щербатовой, 1911, Гос. Третьяковская галерея). Как никогда раньше он стремился раскрыть прекрасное в своих моделях, желая оттенить символ вечно женственного. Решение таких задач потребовало особых средств. В неоконченном портрете Щербатовой на огромном холсте (242×184) плавным непрерывным контуром нарисована во весь рост высокая женщина в длинном платье, падающем свободными складками до полу. Она находится в центре нарядного просторного интерьера. В то время как в портрете Шаляпина (тоже нарисованного углем на большом холсте) объемы тщательно моделированы тоном, здесь художник ограничивается линией, — тоном проработаны только волосы, красиво уложенные на маленькой голове. Стройность женской фигуры подчеркивается контрастом с округлыми формами невысокой ампириной вазы, на которую Щербатова мягким движением положила руку. Вертикали складок платья, проступающей сквозь ткань ноги, руки, опущенной вдоль тела, чередуются с горизонталями картинной рамы на стене, руки, положенной на вазу, пояса на талии. Все это тщательно продумано и создает строгий уравновешенный ритм, который отвечает едва заметному наклону головы, величавой позе и тому торжественному покою, которым можно определить состояние модели.

Портрет выполнен углем, пастелью, темперой. Впрочем, цвет дан только намеком — чуть подцвечены розоватым тоном щека, ключица и синеватый пояс. Цвет применен так скупо из-за неоконченности работы, но портрет мог быть оставлен как графический².

Психологическое и социально-типическое в образе отступили, возможно, потому, что духовный склад личности в данном случае был далек художнику. Зато модель оказалась интересной с точки зрения пластики, и вот за счет линейно-ритмической выразительности удалось передать как бы некий собирательный образ, обобщающий определенный тип женской красоты, исполненный величественной грации. Дворцовый интерьер фона, репрезентативность внешне

² Трудно что-либо категорически утверждать по этому поводу. Так, из воспоминаний Симонович-Ефимовой нам известно, что Иду Рубинштейн Серов предполагал писать красками, но оставил почти полностью в рисунке, удовлетворенный, боясь испортить дальнейшей работой. Во всяком случае сочетание тональной разработки волос с подчеркнута линейным решением фигуры в портрете Щербатовой позволяет предполагать, что господство графического начала должно было сохраниться.

¹ В. Брюсов. В. А. Серов. — «Русская мысль», 1911, № 12, стр. 120.

*В. Серов.
Портрет Г. Л. Гиршман.
Пастель. 1911 год.
Гос. Третьяковская галерея*



сближают изображения Щербатовой и Орловой. На самом деле работы эти глубоко различны. Если традиции в портрете Орловой ведут к парадной живописи эпохи классицизма, то возле портрета Щербатовой вспоминается и самый первоисточник стиля — античная скульптура, особенно рельеф. Если в портрете Орловой возникает своеобразнейшее переплетение черт старого парадного портрета с острой экспрессией реализма XX века, то в портрете Щербатовой царит идеальная отвлеченность. И все-таки Серов не может полностью отрешиться от характерного. Лицо княгини Щербатовой, славянского типа, немного напоминает по складу лицо Юсуповой, но оно гораздо менее обаятельно, суше, тверже в линиях подбородка, рта и особенно в рисунке небольших, глубоко сидящих глаз. Все это художник неумолимо фиксирует. Тем

самым он вступает в противоречие с собственным общим замыслом и нарушает гармонию, которую так напряженно искал.

Поисками поэтического идеала женственности отмечен и последний неоконченный портрет Г. Гиршман. И здесь линейно-ритмическая выразительность определяет решение в целом. Серов добивается музыкальной певучести повторами плавных овальных линий, которые господствуют здесь, в отличие от строгих вертикалей и горизонталей портрета Щербатовой. Полуфигура модели вписана в овал, и его форме отвечают складки шали, спускающейся с плеча, линия тюрбана, мягкое движение головы, повернутой к зрителю в три четверти. Иной характер ритма создает отличное от портрета Щербатовой эмоциональное впечатление, более нежное и лирическое. Оно еще усиливается за счет цвета, ску-

по введенного в рисунок углем — голубого тюрбана и двух-трех полос темно-зеленого и светло-желтого в складках шали.

Новые задачи, увлекающие Серова в работах последних лет, особенно наглядно раскрываются на портрете Г. Гиршман потому, что мы можем его сравнивать с более ранними ее изображениями, сделанными тем же художником. Речь идет не только об известном портрете у зеркала, но и о рисунках гуашью 1907 года, где Гиршман изображена сидящей на диване в скромной блузке и юбке. Здесь тоже есть тяга к ритму, к скупой точно найденной линии как важнейшему средству выразительности, но лицо модели, подробно разработанное цветом и светотенью, имеет совершенно бытовое выражение милой приветливости и серьезности. Это жанровое начало отчетливо проступает и в портрете у зеркала.

Портрет в овале лишен бытового оттенка. Начиная с одежды и отсутствия аксессуаров. При этом прекрасное лицо молодой женщины, поданное крупным планом, глубоко выразительно. За счет утраты конкретно-бытового, присутствующего житейскому облику Генриэтты Гиршман, возникает как бы ее самая сокровенная суть по сравнению с прежними изображениями. Художник как бы обобщает характер модели. Там было неповторимое, то, что течет, меняется, здесь — то, что скрыто под этим изменчивым, мгновенным, — нечто устойчивое, постоянное. Может быть, отсюда замедленный ритм?

Известно, что строгий к себе, постоянно неудовлетворенный своими работами, Серов по поводу Гиршман в овале говорил, что начав портрет à la Энгр, он стал подбираться к самому Рафаэлю. Здесь больше, чем где бы то ни было в последний период, ему удалось воплотить идеал нежной женственности, глубокое единство прекрасного в пластическом и духовном.

Но даже это не давало гармонии с миром. Она возникала только как иллюзия, как мечта о прошедшем, как чудо, сотворенное красотой женщины, природой, искусством. Действительность со всеми конфликтами, гримасами, несовершенством проникала в мир художника и раскрывалась им иногда в очень сложных, неожиданных формах. В этом плане особенно интересен портрет Иды Рубинштейн — одна из самых знаменитых и спорных работ позднего Серова.

Какими полярными были мнения его старшего учителя, друга — Репина и товарища зрелых лет, коллеги — А. Бенуа, какой противоречивой самооценка, какой сложной оказалась судь-

ба портрета в дальнейшем. Осенью 1911 года у автора появились опасения, что ее не допустят в музей¹ за декадентство, и он благодарил одну из своих заказчиц за намерение приютить у себя «...бедную Иду мою Рубинштейн, если ее бедную, голую выгонят... на улицу»². Не раз и в дальнейшем, в период вульгарно-социологических и упрощенческих толкований искусства начала XX века художественная ценность портрета Иды Рубинштейн настолько подвергалась сомнению, что его выносили из экспозиции музея в запасник. Между тем это одно из интереснейших произведений художника.

Воспоминания Н. Симонович-Ефимовой и балетмейстера М. Фокина — учителя И. Рубинштейн — о том, как писался портрет, помогают понять своеобразие работы Серова. Знаменитая балерина обладала такой редкой, исключительной внешностью, что оба мемуариста говорят об этом, как о выдающемся явлении: «...лицо Иды Рубинштейн было такой безусловной, изумляющей красоты, что кругом все лица... становились кривыми, мясными, расплывшимися — какими бы праздничными до того не казались... Пожалуй, увидеть ее — это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить... что такое лицо человека», — рассказывает Н. Симонович-Ефимова³. «Тонкая, высокая, красивая, — вспоминает Фокин, — она представляла интересный материал, из которого я надеялся „слепить“ особенный сценический образ». «Мне казалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бирдслея»⁴. Вероятно, это имя прозвучало не только потому, что облик Иды Рубинштейн вызывал ассоциации с фантастически-удлиненными, острогротескными женщинами изощренного графика, но и потому, что искусство Бердсли перекликалось с искусством его современника О. Уайльда, в пьесе которого «Саломея» собиралась выступать Рубинштейн. Она не была профессиональной балериной, и Фокин создал танцовщицу, подготовив с ней «Танец семи покрывал», составляющий важный эпизод пьесы. Правда, пьеса была запрещена цензурой, но артистка выступала с «Танцем семи покрывал».

«По всем европейским сценам, — вспоминает современник, — после постановки оперы Рихар-

¹ В июне 1911 г. Серов сообщил жене, что отдал портрет Рубинштейн Д. И. Толстому в музей за 4000 рублей (В. Серов. Переписка, стр. 184). Речь шла о Музее Александра III, ныне Гос. Русском музее.

² Письмо М. С. Цетлин от октября 1911 г. — В. Серов. Переписка, стр. 323—324.

³ Н. Симонович-Ефимова. Указ. соч., стр. 116.

⁴ М. Фокин. Против течения. Л.—М., 1962, стр. 221.

да Штрауса прошла эпидемия „Танца Саломей“... Появился целый ряд танцовщиц, как бы специализировавшихся на этом танце... Среди немецких, французских, английских и других Саломей была, конечно, и русская, Ида Рубинштейн... В ее танцах сладостно окаменелая грация Востока, полная неги и целомудрия животной страсти. Сколько пленительной томности в ее танце, так тонко и художественно угаданной Фокиным¹.

Артистка была приглашена Дягилевым и участвовала в «Русских сезонах» 1909—1910 годов, где Фокин был тогда главным балетмейстером. Постановка «Шехеразады» была гордостью Фокина. Он восхищался красотой «...удлиненных линий Рубинштейн и полных достоинства поз...» в роли жены шаха².

Следует вспомнить, что Серов был участником постановки, сделал специальный занавес к «Шехеразде» (он завершил его в 1911 году, уже после премьеры). Серов принял предложение Дягилева сделать эскиз занавеса, после того как в начале 1910 года познакомился с персидскими миниатюрами.

Встречи Серова с Идой Рубинштейн протекали в творческой атмосфере, в мире искусства. В отличие от Фокина художник воспринимал облик артистки совсем не в духе Бердсли, она ассоциировалась у него с ожившим древним барельефом. Он говорил, что у нее рот раненой львицы и смотрит она в Египет³.

Увлечение Востоком, сказавшееся в работе над декорациями к опере отца — А. Н. Серова «Юдифь» (1907—1908) и к «Шехеразде» (1910—1911), нашло свое выражение и в портрете.

Все было особенным в истории его создания, даже обстановка, в которой работал Серов. Он писал Иду Рубинштейн, точно священнодействуя, в Парижской монастырской церкви «Sacré cœur», которую снимали как мастерскую и жилье Ефимовы. В главном зале, в «огромном, как поле, пространстве»⁴, освещенном высокими витражами, происходили сеансы. Там, на «пьедестале», сооруженном из чертежных досок, табуретов, покрытом цветной тканью, позировала ему балерина.

Образ, созданный Серовым, был выключен из повседневного, бытового, обыденного. Это был образ человека-артиста, Иды Рубинштейн и ее

искусства одновременно. Так было и раньше в портретах Коровина, Левитана, Ермоловой, Федотовой, Горького. Творческая личность воспринималась в единстве этих двух начал — творчества и личности. Художник видел неразрывность человека и его дела. Отсюда возникала и та беспощадность, с которой запечатлялись образы дельцов, знати, и тот ореол, который появлялся в портретах людей искусства. Необычность манеры в портрете Иды Рубинштейн отвечала своеобразию ее артистического и человеческого стиля.

В портрете ощущается очарование модели: «Овал лица, как бы начертанный... без единой помарки... благородная кость носа, кипа черных кудрей позади»⁵. Но весь облик воспринят через призму образов, созданных на сцене: «Она была совсем не так худа, как ее изобразил папа, по-видимому, он ее сознательно стилизовал», — вспоминает дочь художника⁶. Серову нужно было воссоздать «холодную змеиную грацию»⁷ балерины, и он заострил характерное в ее и без того необычной внешности⁸.

Возник очень сложный образ, в котором причудливо сплелись черты монументальности с модернистским гротеском и со значительной психологической выразительностью.

На большом незагрунтованном холсте длинными твердыми линиями безошибочно начертано худощавое уплощенное тело, стройные сильные ноги, страшно тонкие вытянутые руки; объемы лишь чуть-чуть намечены углем и мелом, только лицо и волосы моделированы значительно подробнее. Тон кожи — матово-серый — незагрунтованный холст. Ритмически отвечающий худой, изогнутой фигуре извиляющийся зеленый шарф, синяя ткань ложа создают холодную гамму, оживленную лишь яркими губами и перстнями на пальцах рук и ног.

Красота удивительная, но и отталкивающая, с оттенком болезненности, неестественной вычурности. Это ощущение подсказано рисунком, пластикой, цветом. Точно под тяжестью массы волос слегка откинута назад голова, страдающий рот «раненой львицы» и под дивными дугами

⁵ Там же, стр. 116.

⁶ О. В. Серова была с отцом в Париже, когда писался портрет, смотрела балеты «Шехеразада» и «Египетские ночи». См.: О. Серова. Указ. соч., стр. 92—93.

⁷ Я. Тугендхольд. Международная выставка в Риме. — «Аполлон», 1911, № 9, стр. 49.

⁸ Это подтверждается карандашным рисунком (Гос. Третьяковская галерея) с гораздо более мягкой, округлой линией спины по сравнению с резко начерченным углом фигуры с окончательном варианте.

¹ В. Светлов. Современный балет. СПб., 1911, стр. 74.

² М. Фокин. Против течения, стр. 247.

³ Н. Симонович-Ефимова. Указ. соч., стр. 117; О. Серова. Указ. соч., стр. 92—93.

⁴ Н. Симонович-Ефимова. Указ. соч., стр. 116.

бровей — длинные глаза, тоскующие, устремленные мимо вас, вдаль, «в Египет».

Художник чувствует и прекрасное и точно отравленное в том, что создал, но он все равно увлечен им. Недобрые чары имеют над ним власть. И это, вероятно, явилось самым обидным и непонятным для его учителя. Увидев портрет Иды Рубинштейн, Репин был подавлен. Он назвал его гальванизированным трупом даже в некрологе, в котором звучит искреннее отчаяние по поводу безвременной смерти дорогого ему человека и художника¹. Репин был несправедлив, когда обвинял Серова в безжизненном рисунке и мертвом колорите. Для мастера, который любил здоровые и цельные натуры, был неприемлем сам тип человека и красоты его; он не увидел цельности формы и содержания, найденной в портрете, логичности этой формы. Возможно, что такая форма вообще показалась ему неоправданной ни при каких обстоятельствах.

Напротив, Бенуа безоговорочно одобрял портрет². Восхищаясь крепостью его линий, равновесием масс, он вспоминал старых итальянцев Россо и Приматиччо. Для него, очень ценившего чувство стиля, тяготевшего к острой экспрессии, портрет явился новой удачей художника.

А сам автор? Был ли он убежден, что это удача? «Видел свою нарисованную Рубинштейн, — писал он жене из Парижа осенью 1910 года, — не так хорошо, как думал, но ничего, т. е. хороша голова»³. Здесь неожиданно возникает косвенное совпадение с Репиным, который после упреков в неестественности говорил о «страдающей», «совсем из другой оперы» голове. Серов почувствовал двойственность своего детища. И то, что было более углубленным психологически и более материальным, показалось ему и более сильным.

Ида Рубинштейн осталась работой, единственной в своем роде в станковой живописи Серова⁴. Близкое по принципам изображение Анны Павловой (мелом на большом синем холсте) с самого начала было задумано и решено не как портрет, а как плакат. В этом целиком сценическом образе нет и попыток к психологическому углублению и многогранному раскрытию человеческой личности.

¹ И. Репин. В. А. Серов. — «Путь», 1911, № 2.

² А. Бенуа. Выставка современного искусства в Риме. — «Речь», 12 мая 1911 г.

³ В. Серов. Переписка, стр. 172.

⁴ Значительным продвижением в изучении портрета является статья И. Зильберштейна и В. Салкова в сб.: В. Серова. Как рос мой сын. Л., 1968.

Портреты Серова с их жестокой правдой и восхищением красотой, с их мечтой об идеале и мучительными противоречиями являются в сущности его рассказом о своей современности. Ведь после 1905 года он не пытался писать о ней тематических картин. А между тем его тянуло к ним. Гражданская активность, пробужденная революцией, обогатила его общественное сознание, углубила его интерес к осмыслению явлений действительности и к истории, которая помогала этому осмыслению.

На протяжении 1900-х годов Серов работал над темами, связанными с историей России XVIII века. Прежде всего его внимание привлек Петр I и петровское время. Не случаен был этот интерес к переломной эпохе, определившей судьбу России на столетия вперед. Друзья Серова из группы «Мир искусства», преданные культуре XVIII века, ценили огромную роль Петра I — преобразователя страны, основателя любимого ими Петербурга⁵. Выполняя заказные работы о Петре I, Елизавете, Екатерине для альбома «Царские охоты», Серов пользовался консультациями А. Бенуа, вдохновлялся путешествиями с ним по дворцам пригородов Петербурга, изучал коллекции Эрмитажа и различные литературные источники. В ту пору Бенуа сам обратился к эпохе Петра I как исследователь для публикаций в «Художественных сокровищах России», редактируемых им, и как художник, задумавший иллюстрировать пушкинского «Медного всадника».

Картина «Петр I» Серова перекликается с иллюстрацией Бенуа к «Медному всаднику». И там и здесь — простор Невы, плоский пустынный берег и гнущиеся под шквальным ветром фигуры из свиты Петра. Но у Бенуа — самое эффектное — два придворных, найденных в интересном неожиданном ракурсе, а у Серова — важнее всех сам Петр — длинный, узкоплечий, на тонких ногах, с маленькой головой, шагающий огромными шагами впереди своей свиты, которая вынуждена поспевать за ним бегом. Одержимый Петр с исступленным лицом — таким его видел Серов в противовес сложившейся традиции изображать его слащавым «оперным героем и красавцем»⁶.

Пейзаж так же многозначителен, как образ царя и свиты: строящийся Петербург, верфи, корабли, адмиралтейство, крутая серая волна, огромное небо — молодая Россия.

⁵ В. Серов. Переписка, стр. 172.

⁶ Слова Серова, приведенные И. Грабарем в его монографии о художнике (Указ. соч., стр. 243).



В. Серов. Петр I. Темпера. 1907 год. Гос. Третьяковская галерея

«Исторические картины Серова — нечто замечательное, — писал Головин, — они одновременно и вымышлены и реалистичны, в них дана и художественная правда, и историческая точность. Прежде, когда у нас писали историческую картину (например, Литовченко или Неврев), в ней было пятьдесят пудов, все было тяжеловесно и надумано. Серов дал жизнь историческим образам»¹.

В картине 1907 года и поздних эскизах «Петр I на работах» и «Петр I в Монплезире» 1910—1911 годов по-разному поставлены смысловые акценты, и это в первую очередь определяет их отличия. Суровое напряжение эпохи передано в «Петре I» 1907 года в мажорной то-

нальности цветовых отношений. Голубые просветы между облаками, их рефлексy на Неве и парусах, яркое пятнышко на берегу; посреди всех великих дел, рядом с фигурой гиганта (изображенного в «лягушачьей» перспективе на фоне неба) Серов не забыл написать мирно пасущуюся у синей воды оранжевую корову. Не просто декоративные задачи продиктовали ему этот мотив, а общая настроенность картины, где высокое, драматическое переплеталось с прозаическим, не только страшным, но порой и смешным, а все вместе было проникнуто подъемом, напором.

Неоконченные композиции о Петре 1910—1911 годов гораздо мрачнее. Все варианты «Петра I на работе» (Гос. Русский музей, Гос. Третьяковская галерея, частное собрание) строятся на противопоставлении царя и наро-

¹ «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о А. Я. Головине». Л.—М., 1960, стр. 34.

да¹. Мысли о России, очевидно, настолько волновали художника, что вопреки своей обычной сдержанности он даже позволял себе многословие, повествовательность, стремясь как можно больше и беспощаднее рассказать всю «безотрадную правду» (Брюсов).

Образ самого Петра в различных эскизах неизменен: он мчится в своем возке и, резко обернувшись назад, яростно грозит палкой стоящему у дороги человеку в мундире, растерянному, обнажившему голову. Но все вокруг Петра варьируется. В более лаконичном эскизе (Гос. Русский музей) Серов, кроме контрастных образов царя и подчиненного на фоне хмурого пустынного пейзажа с намеченными вдали силуэтами верфей и крестов, изобразил два гроба справа от царского возка. В самом подробном эскизе (Гос. Третьяковская галерея) — справа от царского возка — два гроба и прикрытое тело (видны только ноги в лаптях); слева от Петра — мужик, с провалившейся грудью, в дремучих падах и бороде, вевет тачку как бы прямо на зрителя. Рядом намечены согнувшиеся фигуры, тянущие повозку; спиной к зрителю — знакомый по всем эскизам персонаж в зеленом мундире, окаменевший перед разгневанным Петром.

Но активное, напряженное начало сохраняется и здесь. Динамична композиция с удаляющимся возком, треплются по ветру грива и хвост лошади, развеваются штандарты. На фоне пасмурного дня, серой воды залива особенно сочно смотрится синий возок, светло-коричневая шерсть лошади с золотой гривой, красно-оранжевый широкий обшлаг, из которого выпулась костлявая замахнувшаяся рука Петра.

Таким образом, петровская тема и в 1907 и 1910 годах решается в изысканном живописном строе. И там и здесь с подчеркиванием контрастов, с выразительной заостренностью форм, с обобщением, граничащим с символикой, дается образ петровской Руси. Различие между «Петром I» и «Петром на работах» не в большем или меньшем реализме, демократизме, декоративизме, а в разной эмоциональной окраске. Последние работы, включая «Петра I в Мон-

плезире», — трагичны. За Русью петровской, тянущей лямку из последних сил, замордованной, загнанной в гроб, встает современная Серову Россия, пережившая трагедию поражения революции, замученная погромами, расправами, массовыми казнями. В картине «Петр I» — энергия неудержимая, наступательная, много бодрого, свежего. В «Петре I на работах» энергия иступленная и обреченная.

Одновременно с картинами о героическом и жестоким времени komponуются эскизы на светлые античные мотивы. Исчезает сумрачная земля, тяжелые облака над холодной водой, вычурно одетые, нескладные люди.

В голубом море резвятся дельфины, царственно-великолепный оранжевый бык уплывает с прекрасной Европой на спине. По золотистому песку бегут ослики, влекущие колесницу юной Навзикаи, а за ней следует могучий Одиссей. Все это под легким ветром, под высоким ясным небом. Вот как вернулось отрадное в жизнь художника — через миф, сказку, через искусство, созданное «нормальными детьми» (Маркс) человечества — греками.

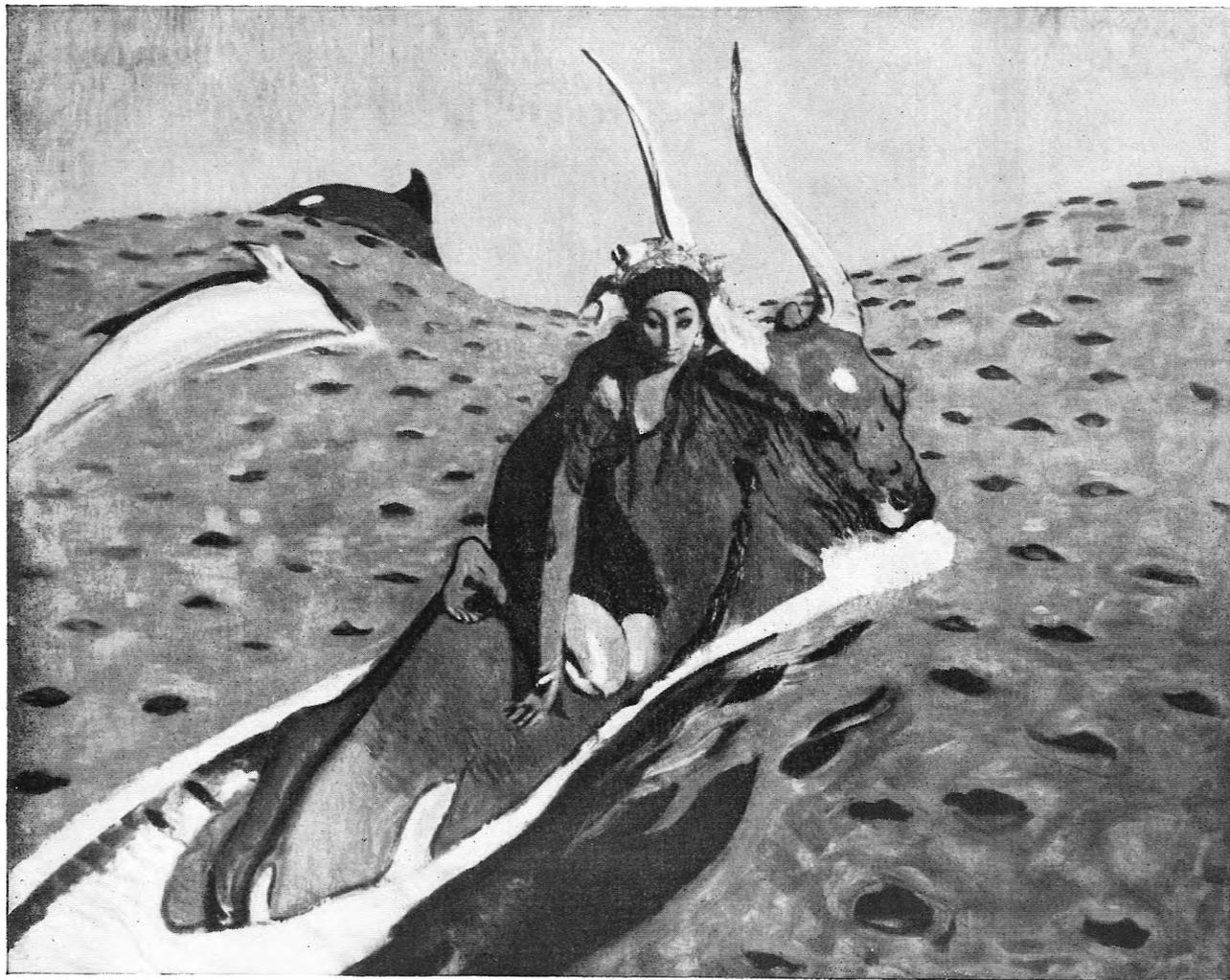
С волнением знакомился Серов с природой и культурой Греции во время путешествия с Бакстом летом 1907 года. Незабываемый восторг вызвало не только искусство, но и встреча с патриархальной семьей крестьян из горного селения. Девушки на арбе показались путешественникам живыми прототипами античных богинь, дельфийских дев Акрополя. «До свидания, статуи!» — отсутствовали их художники².

Поездка в Грецию была большим событием. Как и много лет назад в Голландии, Серов почувствовал единство жизни, природы и искусства, ими рожденного. В условных архаических Корах разглядел он характерный, реально существовавший национальный тип. Ритмическое начало в античной архитектуре и пластике естественно связались с ритмом горного и морского ландшафтов. Античное искусство стало драгоценным источником, напоило радостью, жизненной силой. И хотя Серов видел и другую, современную прозаическую Грецию, загрязненную спекуляцией, сутенерами, жалким подражанием парижскому шику, и хотя он признавался, что не мог никуда убежать от российского кошмара³, античные мраморы и дивная природа открыли ему новый реальный мир красоты.

¹ Со слов Грабаря нам известно, что и в картине 1907 г. было это противопоставление: на волнах качалась большая баржа с мужиками — строителями столицы. Однако по настоянию друзей «мирискусников», угадавших в этом тенденциозность, Серов баржу убрал. Очевидно, он не мог бы убрать стержень картины. «Петр I» держался на образе царя и строящейся в России, показанной больше в общегосторическом, чем в социальном разрезе. В «Петре I на работах» — иное.

² Л. Вакст. Я и Серов в Греции. Берлин, 1923, стр. 34—35.

³ В. Серов. Переписка, стр. 163.



*В. Серов. Похищение Европы. Темпера. 1911 год.
Гос. Третьяковская галерея*

Известны 6 вариантов «Похищения Европы», 5 вариантов «Одиссея и Навзикая» (Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей, собрание семьи Серовых)¹, скульптура, изображающая фигуру Европы на быке, несколько штудий с натурщиц для Европы... Но нет варианта, который Серова удовлетворял бы окончательно.

Поиски велись в области композиции, колорита, деталей. Относительно постоянной была центральная группа в «Похищении Европы»: оранжевый бык — Зевс и царевна, завернувшаяся в синюю ткань. Но море вокруг менялось: голубовато-сиреневое, зеленовато-серое, с белой или синеватой пеной. Соответственно менялось и небо, почти сливаясь с морем сиреневым и становясь серым над морем зеленоватым. Поднималась и опускалась линия горизонта, менялся размер — от небольшой акварели (Гос. Русский музей) до монументальной темперы (собрание семьи Серовых).

Узкие, вытянутые эскизы, подчеркивающие фризобразное построение группы Навзикая со служанками, чередовались с почти квадратными, вмещающими огромное высокое небо в серебристо-белых облаках. В эскизах вытянутых отчетлива тенденция к реконструкции принципов античного рельефа, они плоскостнее, линейнее. Их цветовое решение отличается яркими контрастными сочетаниями синих и оранжевых тональностей. Эскизы квадратные — объемнее, напоены воздухом, построены на мягких тональных переходах. Но именно эти, менее последовательные с точки зрения принципов античного искусства, ближе по языку к возможностям Серова и больше удалась ему. Он никогда не становился просто стилизатором, подражателем, копистом. Все увиденное, усвоенное проходило долгий и сложный процесс трансформации, переработки и несло печать острой серовской индивидуальности.

Как ни прекрасны были благословенный край под безоблачным небом и богоравные обитатели его, Серов не мог целиком погрузиться в мечту и заслониться ею от действительности. Ему было доступно высокое и прекрасное в разных эпохах и культурах, но самым насущным и необходимым оказывалось свое русское и современное.

Наряду с великолепными портретами И. Рубинштейн, Г. Гиршман, О. Орловой, с картинами из русской истории и античности Серов

с упоением рисовал иллюстрации к басням Крылова. Приступив к ним еще в 1895 году, он бросал их, вновь возвращался и, наконец, упорно занялся ими в конце жизни. В иллюстрациях проявились его привязанности анималиста, его ум психолога.

Здесь особенно наглядно (поскольку сохранились варианты) видны настойчивые поиски лаконизма в искусстве, здесь он экспериментировал, пробуя возможности графического языка, добываясь предельной выразительности линии. Но всем этим не исчерпывается значение цикла. Иллюстрации Серова к басням — это тоже рассказы о России, как и его портреты современников и картины из русской истории. Вновь, как прежде в пейзажах 1890-х — начала 1900-х годов, возникает плоская равнина, кое-где с плетнем, избой или виднеющейся вдали церковкой. Только здесь все доведено до предельной краткости, почти до намека («Волк и журавль», «Свинья», «Обоз», «Волк и пастухи» и др.).

Есть иллюстрации — целые жанровые сценки из помещичьего и народного быта с превосходным типажом («Муха и дорожные», «Откупщик и сапожник», «Три мужика», «Мельник», «Тришкин кафтан»). Мужики и мастеровые Серова даны без тени идеализации, с заострением характерных черт, иногда с юмором (веселый сапожник, ротозей-мужики и др.), иногда беспощадно сатирически. В различных народных характерах раскрываются не только сила, добродушие, наивность, но и разгильдяйство, тупость, жестокость или беззащитная покорность, воспитанные веками бесправия («Мужик и разбойник», «Мельник», «Разбойник и извозчик», «Тришкин кафтан» и др.). В этом плане его рисунки перекликаются не только с Крыловым, но и с тем, кто писал о современной Серову деревне, — с Чеховым, автором «Мужиков».

Особенно емкой по содержанию и виртуозной по решению является иллюстрация к «Тришкиному кафтану». Она значительно менялась в процессе создания. Все усиливался контраст между незадачливым портным и издаваемой дворней. Вместо здорового малого с могучими руками, огорченно обернувшегося на дверь (откуда за ним наблюдали), появилась нескладная фигура с опущенными плечами, изуродованная нелепой одеждой. С обидой и укоризной беспомощно смотрит Тришка на появившихся в дверях слуг. Великолепно найдены их жесты, физиономии. Особенно выразительным (после долгих поисков) получился смеющийся подросток, щекастый, с низким

¹ Н. Сожолова. «Античный цикл» В. А. Серова. — «Искусство», 1959, № 8, стр. 64.

лбом, щелками глаз и грубыми ухватками. Этот образ вызывает в памяти другого «смеющегося» — из картины Сурикова. Рядом с черной фигурой Морозовой возникает в толпе курносое улыбающееся лицо мальчишки с лихим чубом. Это тот же народный тип, но у Серова он безжалостно переосмыслен и окарикатурен. Беспечная детская жестокость стала страшной тупой силой, которую ничем не пронять. Серовский рисунок при всем комизме ситуации трагичен своим скепсисом.

Серов умер внезапно. Кончался 1911 год. Вскоре после смерти художника начался новый подъем освободительного движения, воскресли надежды на справедливое переустройство мира. В конце страшно напряженного периода мировой войны перестала существовать старая Россия. Народ сокрушил старый режим. Лучшие силы интеллигенции участвовали в строительстве новой культуры. Среди них были и друзья Серова — А. Бенуа, Остроумова-Лебедева, Кустодиев, множество его учеников. Но он до этого не дожил. Умный, глубокий реалист, он увидел разные грани действительности, современной ему и исторической, раскрыл жизнь природы и человеческой души. Неустанный искатель, он впитал не только традиции идейного реализма отцов и своего непосредственного учителя Репина, но и завоеванные его зарубежными и русскими коллегами и им самим достижения импрессионизма; он шел к образам все большего обобщения и емкости и в портретах, и в сюжетных картинах, и в рисунках. Это придавало им значительность символов. Ведь символ не обязательно несет в себе мистическое и отвлеченное начало. Он может вырастать из предельного сгущения типического, из предельно экономного и глубоко содержательного лаконизма выразительных средств, к которому так стремился поздний Серов. Его наследие — богатый мир, школа мастерства, пример самоотверженного подвига в творческом труде. Оно входит живым достоянием в труд советских художников.

* * *

«У меня настоящего таланта нет, а вот есть у меня товарищ Врубель, это исключительный талант», — так говорил друзьям и своему учителю Репину молодой Серов¹. Знакомство и друж-

ба с Врубелем начались в Академии художеств в 1880—1881 годах.

Константин Коровин, вспоминая о том, как он вместе с Серовым выполнял заказ для церкви, рассказывает, что их выручил Врубель. Это было зимой 1889/90 года². Они долго бились над сочинением композиции на сюжет «Хождение по водам», и она все не получалась. Находившийся рядом Врубель быстро сделал прекрасный акварельный эскиз, которым они и воспользовались, восхищаясь его работой. Между тем сам автор не придавал ей никакого значения³.

Обаяние таланта Врубеля было так велико, что не только близкий товарищ Коровин, но вместе с ним и маститый академик и профессор, известный художник Поленов стали его помощниками, когда ему нужно было в короткий срок окончить свои большие панно для Нижегородской выставки 1896 года.

Редкая по духовному богатству индивидуальность Врубеля с большой глубиной выразилась в его искусстве. У него было много общего с его двумя друзьями — Серовым и Коровиным. Это общее было рождено характером и уровнем культуры их времени, сходством в исканиях новых художественных истин.

Серов прошел очень сложный путь, изменяясь вместе с веком, со своими коллегами не столько под их влиянием, сколько как бы отвечая задачам, которые ставила перед ним не отставившаяся ни на миг жизнь. Он чутко улавливал бег времени, испытывая органическую потребность выразить каждую новую его фазу.

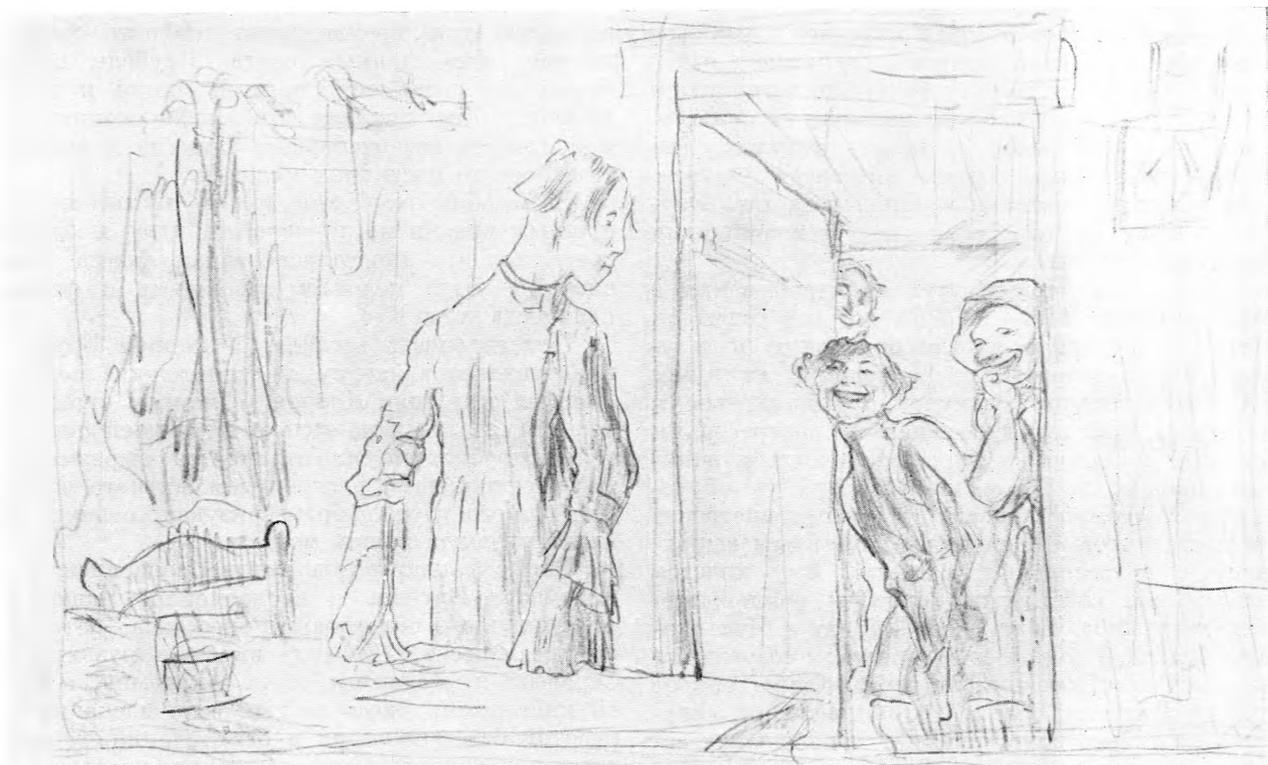
Коровин менялся в результате тех же причин, что и Серов, и в результате различных влияний, которые оказывали на него новые художественные течения.

Врубель по самой природе своей был более устойчивым, единым во все периоды творчества. Его влекло не меняющееся, а как бы вневременное. Его сфера — образы из мифов, сказок, эпоса (евангельские, античные, славянские), образы титанов, мир неприемлющих и к миру обращенных (Демоны и Пророки); природа, живая и неживая, радующая красотой и тревожно-таинственная, природа, увиденная и пристально, подробно, и космически. Среди всего этого грандиозного — портреты людей, взятых в обычном «измерении»: близкие знакомые,

² Датировать этот эпизод можно косвенно, по письму Серова к жене от 29 марта 1890 г. Коровин точной датировки не дает.

³ В. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках, стр. 81.

¹ С. Мамонтов. Из воспоминаний о В. А. Серове. — «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 19, стр. 466.



В. Серов. Тришкин кафтан. Карандаш. Гос. Третьяковская галерея

любимая женщина, сын, сам художник. Впрочем, и на них отблески особого врубелевского восприятия, приподымающего их над обыденным.

И все же как ни тяготел художник к «вечному», он не мог оказаться независимым от своей эпохи, сколько ни отстранялся от настоящих исторических задач, он, как всякий большой мастер, мыслитель, неизбежно выразил лицо своего времени. Это хорошо чувствовали его современники, поэты-символисты. Они остро улавливали невидимую на поверхностный взгляд, но органическую связь Врубеля с напряженным жестоким веком, в котором он жил. Блок увидел во Врубеле одного из самых близких и важных для себя художников.

Врубель в ранней юности увлекался не только непосредственно искусством, но и литературой, поэзией, историей, филологией, эстетикой. Из многих его выдающихся коллег, современников и предшественников, мы можем вспомнить по аналогии лишь несколько имен —

Ал. Иванова, Поленова, Крамского и Репина, активно стремившихся к разнообразным знаниям.

Его подвижническое трудолюбие в Академии (работа по 12 и более часов в день), огромное природное дарование были направлены на поиски средств, которыми можно передать в рисунке и живописи неисчерпаемое богатство материального мира. Его описания своих замыслов, натурщиков, предметов, наконец, самые работы отмечены любовным постижением конкретного, особенного. Не просто элементарные знания анатомии, перспективы и умение мастерски владеть акварелью видим мы в анатомических, костюмных студиях, в «Обручении Марии с Иосифом» и особенно в написанных сверх академических заданий портретах старушки Кнорре, З. Штукенберг, в «Натурщице в обстановке Ренессанса». Перед нами произведения художника, для которого линии, формы, цвет приобретают особую ценность. При помощи их можно не только иллюзорно воспроизведе-

сти объемный трехмерный мир, но и добиться того, что он будет живым и трепетным, как в самой реальности. Для этого нужно погрузиться в детали, ощутить каждую из них в ее неповторимости и при этом не забыть о целом. Так получается «живой кусок» вместо «схематизации природы», которая начинала угнетать Врубеля, пока он овладевал профессиональными приемами школы.

В течение первых двух лет пребывания в Академии (1881/82—1882/83 учебные годы) он приобрел большую профессиональную культуру, работая в головном, фигурном и натурном классах, усердно занимаясь с Чистяковым и (с осени 1882 года) посещая по воскресеньям Репина, у которого собиралась молодежь и писала акварелью. Но после этих двух лет обучения в Академии Врубеля уже не удовлетворяло достигнутое. Он начинает тяготиться выполнением обязательных заданий. Ему хочется найти свои собственные способы воплощения видимого мира. В эту пору наряду с Чистяковым большую роль в его творческом созревании сыграл Репин, имевший на него, по собственным словам Врубеля, сильное влияние¹. Они общались не только на воскресных акварельных сеансах осенью и зимой 1882/83 года, но и летом (живя поблизости друг от друга на даче, один в Мартышкине, другой в Петергофе). Репин рекомендовал Врубелю начать какую-нибудь работу помимо Академии, добываясь того, чтобы она ему нравилась. Тем же летом (1883 года) Врубель много писал акварелью. Наиболее законченным из всего этого года оказался портрет г-жи Кнорре (Гос. Третьяковская галерея).

Врубелю позировала старушка, погруженная в вязанье. В ее морщинистом лице и руках, в сиренево-серой накидке с лиловыми бантами, в кусочке розовой шерсти, в светлом полированном дереве рабочего столика Врубель передал сложные цветовые нюансы, меняющиеся в зависимости от освещения, глубины тени и рефлексов. Стремясь к более полной передаче видимого, Врубель открыл не только оттенки в окраске предметов, но и необычайное разнообразие в их форме². Лицо, руки, одежда расчленились на множество мелких выпуклостей, впадин, граней, плоскостей. Эту особенность языка Врубеля в понимании формы отметил один из его ранних исследователей: «Импрес-

сионисты для произведения эффекта кладут чистые, несмешанные цвета, Врубель понял форму как соединение прямых линий и плоскостей... Для Врубеля это особое понимание природы, он все изображал бликами и квадратами, все до последних мелочей.

И подобно тому как только чистые несмешанные краски могли передать игру и жизнь света, так эта кристаллообразная форма одна способна была передать стройность и фантастичность деталей»³.

Пристальность взгляда, с которой Врубель всматривался в натуру, не уничтожила целого. Портрет старушки Кнорре, о котором упоминалось, замечателен не только блестящей передачей подробностей, он отличается выразительностью движения, настроением мирного сосредоточенного труда, характеризующего внутреннюю духовную жизнь модели.

Еще с большим техническим совершенством выступает Врубель в неоконченной акварели «Натурщица в обстановке Ренессанса», которую он писал осенью 1883 года вместе с друзьями — Серовым и Державиным — вне Академии, в своей мастерской. Здесь можно было наслаждаться работой без понукания и ограничений. И зрителю передается это наслаждение, которое испытывал автор, изображая красивые старинные ткани, мебель и полуобнаженную фигуру на их фоне. Врубель любил блестящие акварели Фортунни, знаменитого в 1870-е годы. Учитель Врубеля Чистяков, лично зная и ценя Фортунни, говорил, что от его картин «сияние идет» и что он прекрасно писал «красивые художественные вещи»⁴. Но и сам Чистяков и его ученик понимали ограниченность Фортунни, приведшую его к натурализму.

Художник неустанно всматривается в природу, проникает в ее смысл, учится выражать ее как можно живее, трепетнее, преодолевает множество препятствий, овладевая техникой. Но умение в совершенстве воплощать природу в живописи нужно ему не для простого копирования, а для создания «чудных композиций». Так, уже в самом начале творческого пути Врубель убежден в том, что настоящий мастер стремится обобщить, синтезировать накопленный им художественный опыт в большом замысле. Овладеть одними средствами, умением

³ Н. Г. Врубель. — «Мир искусства», 1903, № 10-11, стр. 185. Об этих же особенностях понимания формы у Врубеля писал А. П. Иванов в кн.: «М. А. Врубель. Опыт биографии». Киев, 1912.

⁴ П. Чистяков. Письма. Записные книжки. Воспоминания. М., 1953, стр. 73, 125.

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 56.

² Опыты у Чистякова и Фортунни в этом направлении были лишь толчком для Врубеля, уже в ранний период очень инициативного и самостоятельного.

блестяще, но бездумно показать увиденное — значило, по его мнению, остаться на уровне натурализма.

Жадность к воплощению конкретного, материального сближает Врубеля с мастерами раннего Возрождения в Италии и северных странах, радостно заполнявших фоны и пейзажи картин множеством подробностей познаваемого мира.

Однако острое чувство цвета и пытливые внимание к передаче его изменчивости и сложности, повышенная чуткость к структуре формы отличает художника конца XIX века, знакомого с опытом Ал. Иванова, Поленова, Репина, современных французских мастеров, от его великих предшественников. Возникает большая острота видения, объединяющая Врубеля с его талантливыми современниками — Коровиным и Серовым.

Пристальность врубелевского взгляда вызывает еще одну аналогию — с Л. Толстым.

Стремясь к максимальной полноте жизненности, точно с помощью микроскопа всматриваясь в человеческое сознание, великий реалист сумел расчленив секунды бытия, передавая духовное и физическое состояние человека. Достаточно вспомнить смерть поручика Праскухина в «Севастопольских рассказах», вернее, последний миг его жизни, когда повествование становится стремительным, как мысль, но читатель успевает увидеть лихорадочно сменяющиеся друг друга и ослепительно яркие подробности видений, вспыхнувших в мозгу в доли секунды. Описание этого мига жизни, занимающее более страницы текста, заключено фразой: «Он был убит на месте осколком в середину груди»¹. Известно, что эта подробность и одновременно динамика изображения стала одной из основ литературы XX века.

Если Толстой сумел расчленив структуру сознания на элементы, из которых и складывается поток жизни, то Врубель своеобразной трактовкой объемов, поверхностей расчленил, условно говоря, структуру вещей для того, чтобы добиться их жизни в пространстве, воздухе, свете.

Разные сферы этого углубления и расчленения обусловлены различием видов искусства: предметностью, наглядностью, изобразительностью живописи по сравнению с литературой, дающей развитие во времени, но лишенной материальности. Важно, что в том и другом случае

это расчленение возникало как средство для передачи более полного бienia жизни.

Искания Врубеля не ограничивались взглядыванием в натуру. Его постоянно увлекали «вечные вопросы» духовной эмоциональной жизни человека, которым посвящены самые значительные работы художника. При этом навсегда осталось стремление заглянуть как бы «внутрь» вещей, в их строение, в их природу, постигнуть их «душу». Иногда вещи представлялись не только интересными, но и таинственными, непознанными до конца, со скрытыми, неожиданными возможностями и свойствами. На этих путях пыливость Врубеля, внешне граничащая с натурализмом, смыкалась с его тягой к фантастическому и к символам.

Вспомним его натюрморты с цветами и две большие «Сирени», его многочисленные «Раквины» и «Жемчужину», — блестящие этюды акварелью и графитным карандашом, которые Врубель делал на протяжении всей жизни. Он стал писать цветы, когда давал уроки живописи в Киеве, в 1886—1887 годах.

В 1900 и 1901 годах Врубель пишет один за другим два больших холста маслом с изображением пышно разросшегося куста сирени. Это уже не натюрморт в обычном понимании, но вместе с тем и не пейзаж, хотя виден уголок неба в углу картины и фигура девушки на первом плане. Море цветов и листьев затопило всю поверхность холста. На фоне темно-синего вечернего неба они написаны свободным корпусным мажком, с тонко разработанными переходами от зеленого к лиловому и голубому. Мы не видим отдельных лепестков, листьев, веток. Здесь художник уже не столько познает мир вещей в деталях, скрупулезно взглядываясь в них, сколько стремится передать их суть, ощущения, которые они вызывают.

Поток цветов, их масса, их «ночной» цвет и любимое Врубелем сочетание сине-лилового с зеленым было более важным в данном случае, чем пластическая форма и структура. Это не просто куст сирени на хуторе Ге в сумеречном освещении, а «Сирень», с большой буквы, ее таинственная «душа», несущая аромат и прелесть южной ночи. И девушка с печальным, бледным («сиреневым!») лицом не просто обыкновенная живая девушка, а, наверное, фея Сирени².

² См. об этом во вступительной статье Э. Гомберг-Вержбинской в сб.: «Врубель. Переписка...», стр. 33; интересный анализ вариантов «Сирени» см. в статье А. Федорова-Давыдова в альбоме «Врубель». М., 1968, стр. 33.

¹ Л. Толстой. Собрание сочинений, т. 4. М., 1935, стр. 49.

То же — в «Раковинах». Много рисуя с натуры во время болезни (в 1903—1904 годы), когда ему запретили работать над сложными большими картинами, Врубель помимо зарисовок портретных, жанровых, пейзажных вновь обратился к натюрморту. Теперь это были не цветы, а раковина, изображением которой он очень увлекся.

Виртуозно рисовал художник капризные очертания формы в целом, причудливое внутреннее строение, передавая его острыми, ломкими, зубчатыми линиями и сочетанием мелких плоскостей. Игра бликов на множестве этих плоскостей создавала мерцание перламутра. В рисунках углем и карандашом изысканный колорит раковины создан тонко разработанными тоновыми отношениями, градациями черного и белого. Не ограничившись просто виртуозной передачей редкой по красоте формы, существующей в природе, Врубель создает свою «Жемчужину» (1904). С особой остротой и зоркостью всматривается он в «сложнейший узор, открывающийся внутри раковины, в мерцающий лабиринт извилин, подобный волшебному гроту. Художнику открываются тайны вещей, он видит прекрасных фей, словно возникающих из вещества раковины. Легкие ткани, окутывающие их стройные тела, образуют множество мелких орнаментальных складок, подобных узору в строении раковины.

На протяжении всей жизни поклонение природе, объективно существующей в мире красоты, которую призвано воплощать искусство, соединялось у Врубеля с напряженным интересом к глубоко интеллектуальным проблемам. Не менее темпераментный в своем восприятии природы, чем Коровин, он был столь же глубокий духовно, как Серов. Все это рождало особый, неповторимый мир.

По совету Репина Врубель осенью и зимой 1883/84 года работал над самостоятельно задуманной (внеакадемической) картиной «Гамлет и Офелия»¹. Его влекло к раскрытию сложных характеров, к решению основных вопросов о смысле жизни.

Еще до поступления в Академию начитанный юноша вдохновлялся образами античной мифологии, Шекспира, Гёте, Тургенева и Толстого². Это обращение к культуре прошлого

как источнику для создания новых произведений искусства осталось характерным для Врубеля на протяжении всей жизни. Он и позднее обращался к мифу о Парисе, к Гамлету и Офелии, Фаусту и Маргарите, Демону, Пророку, к образам русского эпоса и сказок. Этим он был похож на своих будущих товарищей по «Миру искусства», для которых европейская культура особенно XVII—XVIII веков стала необходимой питательной средой, едва ли не более необходимой, чем окружающая действительность. Однако репертуар Врубеля был обширнее и принципиально отличался от репертуара «мирискусников».

«Гамлет и Офелия» не была закончена. Достигнутый, завоеванный в студиях с натуры, оказался мало для раскрытия столь сложной духовной темы. Решение ее пребывало не только углубленной работы с натурщиками, но и длительного вживания в образ, большого творческого воображения.

В том же 1884 году Врубель с увлечением взялся выполнять заказ по реставрации фресок Кирилловской церкви XII века, когда известный археолог А. В. Прахов организовал восстановление памятников древнерусского искусства в Киеве. Без сожаления (как это через год сделал Серов) расстался он с Академией художеств и по рекомендации Чистякова принял предложение Прахова.

В 1880-е годы многие ученые с энтузиазмом работали над созданием истории национальной культуры, изучая сохранившиеся памятники, накапливая и публикуя материал, позволивший показать огромное значение художественного наследия, созданного мастерами средневековья. Пафос русских историков и археологов, воскрешающих утраченные ценности, выражал одну из характерных особенностей русской культуры той поры. Это ярко проявилось и в музыке, особенно у «кучкистов» — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, с их интересом и любовью к историческому прошлому России, к ее культуре. В живописи тяготение к национальным народным основам проявилось не только в остросоциальном бытовом жанре и в формировании самобытной исторической живописи, отличной от академической, но и в такой особой сфере, как живопись религиозная. Несколько талантливых художников, связанных с Товариществом передвижных художественных выставок, — Поленов, В. Васнецов, Нестеров — в эти годы и несколько позже посвятили много времени созданию картин и росписей на христианские сюжеты.

¹ Неоконченный холст, исполненный маслом, и акварельный эскиз хранятся в Гос. Русском музее, см.: И. Пружан. Малоизвестные произведения Врубеля в собрании Русского музея. — В сб.: «Сообщения Государственного Русского музея», вып. V. Л., 1957, стр. 49—50.

² «Врубель. Переписка...», стр. 193.

Поленов, работая в области станковой живописи, продолжил традицию, укрепившуюся с А. Иванова, Ге, Крамского. В сценах из евангелия взволнованно раскрывались моральные проблемы, звучащие злободневно, воплощенные языком художника-реалиста («Христос и грешница», 1887; серия картин «Жизнь Христа» 1890—1900-х годов).

По иному пути шли Васнецов и Нестеров. Они пытались возродить пришедшую в упадок церковную живопись, вновь создать достойные прежних образов монументальные росписи на стенах храмов.

Васнецов самоотверженно трудился во Владимирском соборе в Киеве 10 лет (1885—1895). Весь главный неф расписан им сверху донизу. В огромных композициях на восточной и западной стенах — в Богоматери с младенцем и в Страшном суде, в изображении пророков, архангелов, проповедников, летописцев, первых русских князей, причисленных к лику святых (в образах Владимира, Ольги, Андрея Боголюбского, Михаила Тверского, Александра Невского, Прокопия Устюжского, Нестора и др.), в орнаментах — он не предстал простым эпитомом древнерусской школы. Его росписи и иконы — самобытный сплав традиций канонического христианского искусства с живописью нового времени и с элементами русского прикладного народного творчества¹.

В церковной живописи Нестерова, как и у Васнецова, соединялись старые и новые элементы. Вытянутые, уплощенные, как бы невесомые фигуры решены в древнерусской традиции, но аскетические, одухотворенные лица трактованы объемно, остро индивидуально. Фон — характерный «нестеровский» пейзаж с далами, тонкими деревьями, но взят он в ином измерении, чем фигуры, так, как это было в русской иконе или у итальянских примитивов.

Конечно сила Нестерова не в церковной живописи, где он был связан застывшими нормами стиля, а в станковых картинах, написанных языком художника нового времени, своеобразного, тонкого, ищущего.

Глубокая чуткость к природе и духовной жизни человека, поиск нравственного идеала вопреки злодейству, существующему в мире, привели его в страну идиллическую, но и ущербную, в страну отшельника, отрока Вар-

фоломея, Великого пострига, Дмитрия царевича убиенного. Это был оазис для ушедших из мира, прекрасный, но пустынный, приют покоя, гармонии с природой, но и отречения. Несовместимость мечты и действительности, этогорая для избранных и огромного мира, где господствует зло, определила сложные противоречия в искусстве Нестерова, внесла неприятный налет слащавости в одни картины и образы и щемящую печаль — в другие. Не случайно все возвышенное, чистое, прекрасное имеет такие хрупкие и хрупкие формы: деревья, дети, девушки, юноши — точно они увидены художником, которому страшна их незащищенность, и он все время в тревоге о том, что они могут быть разрушены, погублены. Не случайно многие пейзажи и пейзажные фоны решены в сумрачном колорите и в их зелени так много мрачноватых синих тональностей («Отшельник», «Молчание» и др.).

Когда Врубель приехал в Киев, еще до Васнецова и Нестерова, он не думал о религиозном искусстве как о цели, не думал о необходимости укреплять православие и тем воспитывать современное человечество. Его прежде всего увлекла возможность работать в такой важной и значительной области, как монументальная живопись. Древнерусское и византийское искусство (в Киеве он ознакомился с ним по сохранившимся памятникам, прежде всего по мозаикам Софийского собора, и по книгам в доме Прахова) было им высоко оценено и прочувствовано.

Ближе всего к древнерусским подлинникам «Надгробный плач», написанный Врубелем в аркосолии Кирилловской церкви. Он построен по принципу монументальной живописи. Композиция с изображением трех скорбных ангелов над телом Христа полностью подчинена полукругу ниши в стене паперти. Врубель нашел решение, при котором архитектура не сковывала его, а, напротив, помогала, усиливая плавность линий в силуэтах склоненных фигур. Кротость и печаль, выраженные в ликах, взглядах, движениях, углублены единым ритмом, вносящим музыку в живопись².

Важнейшая работа Врубеля в Киеве — «Сшествие святого духа» — канонична по общей схеме композиции, по величавому ритму и красоте драпировок. И здесь он учел возможности синтеза с архитектурой. Сферический свод, на котором сделана роспись, помогает усилить

¹ О влиянии народного искусства на работы Васнецова во Владимирском соборе убедительно говорится в кн.: Н. Моргунов. Н. Моргунов а - Рудничкая. В. М. Васнецов. М., 1962, стр. 231.

² Роспись, выполненная масляной краской, сильно разрушалась. Ее реставрировали в 1947 и 1961 годах.

рельеф фигур. Иконографический канон в изображении апостолов не навязчив, он преодолен взволнованной одухотворенностью, выраженной у каждого глубоко индивидуально. Есть лица, очень близкие своим византийским предкам (например, у двух фигур левого края росписи), в других чувствуется более современный, реальный прообраз. Известно, что Врубель внес характерные черты знакомых ему людей в типы апостолов и богородицы¹.

Художник создал образы не только величавые и одухотворенные, но и могучие, с «отяжелевшими формами рук и ног»², образы скорее героические и суровые, чем смиренные, полные огромного волевого напряжения.

Героическое, мужественное начало в религиозных сюжетах, стремление к индивидуализации образа, естественное у художников XIX века, казалось, должно было сблизить Врубеля с Васнецовым. На самом деле, они далеки друг от друга. Это легко заметить, сравнив Евхаристию Васнецова во Владимирском соборе с врубелевским «Сопещствием святого духа» в Кирилловской церкви. У того и другого в композиции с двенадцатью апостолами, группирующимися вокруг центральной фигуры, взволнованных совершающимся таинством, много общего. Но решение замыслов в целом — глубоко различное.

У Васнецова апостолы отличаются друг от друга обликом, возрастом, выражением, жестом, но ему этого мало, и он облакает их в тщательно выписанные разнообразие одежды, что делает фигуры слишком конкретными. В фон Васнецов вводит элементы архитектуры, насыщенные декором, плоскость пола сплошь покрывает густым орнаментом. Это обилие, предметность придают всей сцене бытовой отгенок.

Композиция Врубеля гораздо более просторная со свободным как небесные сферы фоном, выраженным только цветом, с фигурами, завернутыми в одинаковые, отличающиеся только разнообразием складок и колоритом «простыни» (как он называл их), по сравнению с Васнецовской кажется гораздо более духовной и близкой тем образцам, которым следовали оба художника. Правда, как ни стремился Врубель не нарушить стиля, все же нервная экспрессия лиц выдавала руку художника конца XIX века.

¹ Об этом вспоминает Н. А. Прахов, конкретно называя прообразы отдельных апостолов — археологов Гошкевича, священника Лебедичева, своего отца — А. В. Прахова и др. «Врубель. Переписка...», стр. 283.

² С. Ярежич. М. А. Врубель. М., стр. 54.

«Сопещствие» — самая интересная композиция в росписи Кирилловской церкви, в ней сочетается индивидуальное начало с традицией.

Большой силы достиг художник и в «Богородице» — иконе, исполненной в 1885 году для нового иконостаса Кирилловской церкви. Каждый большой мастер вносил свое мироощущение, свой душевный опыт в эту «вечную тему». Врубель следует любимым венецианцам в композиции³ и колорите. Эта работа связана не с византийской и древнерусской традицией, а с ренессансной. Недаром он писал иконы в Венеции, пробыв там несколько месяцев, «перелистывая ее, «как полезную книгу», изучая мозаики Сан-Марко, живопись Беллини и Тициана.

В его иконе очень красиво, с тонкими нюансами разработан цвет, великолепно написаны плащ Марии, розы у ее ног, трепетно живые. Среди множества «мадонн» и «богородиц», радостных и торжественных, властных и скорбных, мы не забудем и этого образа, созданного русским художником конца XIX века. Широко расставленные большие глаза, какой-то по-детски пухлый рот, грубоватый, чуть приплюснутый нос — мы узнаем эти черты и в неоконченном этюде для головы богородицы, и в подготовительном картоне, и в самой иконе (хотя в последней образ сильно идеализирован). Поражают не только своеобразие этого неправильного живого лица, но и иступленность страдания, которое художник передал в остановившихся, точно застывших от горя глазах. Нет, не кротость и гармония и не величавая скорбь вдохновляли автора, а бурные страсти и страдания, выраженные с той пронзительной остротой, которая присуща искусству нового времени и особенно ему — Врубелю. Недаром Нестеров подчеркивал, что «в образе богородицы (не юной) чувствовалась чрезвычайная напряженность, граничащая, может быть, с экзальтацией»⁴, а отец художника заметил, что «в лице богородицы... мало святости»⁵.

После того как с 1885 года во Владимирском соборе начал работать Васнецов, а вслед за ним были приглашены Сведомские и Котарбинский, Прахов привлёк и Врубеля, который в 1886 —

³ Очень близкой Джованни Беллини в Мадонне дей Фрари и Мадонне дель Орто.

⁴ М. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 306.

⁵ «Врубель. Переписка...», стр. 140. Художник воспользовался для иконы живой моделью. Это была жена А. В. Прахова — Эмилия Львовна. Чувство к Праховой стало глубокой и длительной привязанностью. Трагический оттенок, которым была окрашена любовь Врубеля, сказался в ряде работ киевского периода.

1889 годах делал эскизы на сюжеты «Оплакивания», «Воскресения», «Вознесения», «Не думай, что это шаблоны, а не чистое творчество», — писал он сестре, как всегда стремясь к самостоятельному, оригинальному решению. Индивидуальность врубелевских композиций и была причиной того, что они, не удовлетворив комиссию, остались только в акварельных эскизах¹.

Самыми интересными из эскизов для Владимирского собора были варианты «Надгробного плача», в которых Врубель вновь вернулся к образу богоматери. Художник сумел остро подчеркнуть контраст между безжизненным вытянутым, почти бесплотным Христом и по-земному тяжелой, точно окаменевшей Марией у его гроба. В ее чуть склоненной голове, в суровом лице и глазах, залитых слезами, — безмерное отчаяние, у него — отрешенный мертвый лик с плотно сомкнутыми веками. Интересен вариант с трехчастной композицией. Богоматерь у тела Христа дана на синем фоне стены под двумя светлыми окнами² и дополнена справа и слева фигурами святых, расположенных по два с каждой стороны. Их вертикали отвечают вертикалям окон, их плавные, чуть склоненные силуэты, как слабое эхо, вторят порыву Марии, припавшей к мертвому сыну. Но и здесь в ее движении нет торопливости, очерченные силуэтные линиями образы святых по-прежнему величавы, гармоничны.

Огромную роль играет в триптихе цвет. Синие, темно-зеленые, сиреневые, спускающиеся до фиолетовых, и охристые тона даны в сложных переходах и гармоничных отношениях. Работа в области монументальной живописи, расчет на то, что композиции на стенах будут обозреваться с большого расстояния, особенно обострили внимание художника к силуэту и ритму масс, линий, цветовых пятен. Но пластическое мастерство, которому он учился у художников средневековья и Возрождения, было не просто механически усвоено им. Нужен был опыт сердца, чтобы поднять такие темы. В образах Врубеля, монументальных и словно окаменевших, есть подлинные страсти, любовь, страдание, которые не позволяют им стать отвлеченным символом, мертвой аллегорией.

Что касается эскизов с образом Христа, то в них главная сила в решении второстепенных

персонажей и в блеске живописи. Образ главного героя не давался художнику. В наиболее интересном эскизе к «Воскресению»³ замечательно написаны атлетические фигуры услужливых стражников, величественные святые в пропозированных сиянием, затканых драгоценностями одеждах, дивные цветы у подножья креста, светлые ткани с множеством изобретательных складок, драпирующие могучий торс распятого Христа.

Но менее удачным оказывается он сам, с очень неправильным и каким-то испуганным лицом. Резко субъективное, случайное в его облике не вяжется с общей торжественной концепцией.

Высоко были оценены художниками работы Врубеля в Кирилловской церкви и эскизы для Владимирского собора. Последние Нестеров сравнивал с творениями Мантеньи и библейскими эскизами Ал. Иванова⁴, называя Врубеля «совершенным самостоятельным творцом» в традиционных темах. Остроухов говорит о бриллиантовом сверкании эскиза «Воскресение», а художник Н. Мурашко⁵ верно заметил: «Годы проходят, а эти эскизы как бы вырастают в своем значении»⁶.

Работа в сфере религиозного искусства явилась для Врубеля этапом на пути создания образов большого обобщения, на пути поисков формы, соответствующей этим образам. Постигание языка старых мастеров и собственный опыт в монументальном искусстве — важная веха в творческом развитии в целом, несмотря на то, что главный евангельский герой оставался ему чужд. Он тяготел к образу, прямо противоположному Христу, к образу богборца — Демона.

Впервые он возник на холсте после завершения росписей и икон в Кирилловской церкви. Это было летом 1885 года в Одессе⁷. С тех пор художник с ним не расставался. Образ Демона прошел через всю его жизнь. С ним связаны его поиски, мучения, триумф.

До нас дошли лишь свидетельства о первых «Демонах», самые произведения утрачены. На-

¹ Хранится в Киевском гос. музее русского искусства.

² «Врубель. Переписка...», стр. 255.

³ Основатель Киевской рисовальной школы, друг Репина по Академии художеств.

⁴ «Врубель. Переписка...», стр. 236.

⁵ Лето и часть осени 1885 г. Врубель провел в Одессе, потом вновь вернулся в Киев. В сентябре 1886 года отец известил его и передал свои впечатления от картин сына в письме к Анне Врубелю. Он упоминает, что над «Демоном» художник работал уже целый год. «Врубель. Переписка...», стр. 140.

¹ Ныне хранятся в Киевском гос. музее русского искусства.

² Врубель имел в виду, что роспись должна была находиться на стене собора под окнами и включать их в композицию.

чал Врубель с живописи, потом перешел к скульптуре. Ему хотелось «обнять форму». Это был «гигантский бюст», вспоминает художник. «Он вышел очень впечатлителен, но развалился»¹. «Слепок... рассыпался,— подтверждает Н. Мурашко.— Это было суровое молодое лицо с кучей волос на голове. Сформовать его нам никому не приходило в голову. Все своеобразное так трудно воспринимается»². О том, как выглядела картина «Демон» в 1886 году, рассказал отец художника: это были голова и торс, «написанные одной серой краской», на холсте в 1½ аршина высоты и 1 аршин ширины. Демон показался Врубелю старшему «...злой ...чувственной ...отталкивающей... пожилой женщиной». О том, как выглядел «Демон» еще через два года (1888), мы узнаем из воспоминаний критика В. Дедлова (В. Кигна): «Одутловатое скопческое лицо, без возраста. Выпуклые тусклые глаза, с безумным выражением тупой, холодной, но невыразимо тяжкой тоски. На безобразном неподвижном лице — та же печать каменного отчаяния... Тамару погубил такой демон, а не неосторожная интрижка с черноусым восточным человеком... На картине было выяснено только лицо. Остальное было только начато, верите, даже и не начато. Стоит, или сидит, или летит это чудовище? Тело, поза, платье должны говорить о демоне с меньшей силой, как и лицо, ...фон картины — ночной пейзаж; он должен быть тоже демоном. Как сделать... Еще не сделал»³. Но был «предан своему Демону... всем своим существом»⁴.

Ни отец, ни более просвещенный в искусстве Дедлов не могли еще в Демоне 1880-х годов увидеть то, что провидел в нем сам Врубель. Правда, критик уже почувствовал забываемую силу в лице Демона, но композиция, фон еще не сложились, а сила была только злобой, мрачной. Стремясь к более сложному, глубокому, художник не был удовлетворен картиной, вновь принимался за лепку уже не бюста, а фигуры Демона, которую хотел поставить на конкурс проектов памятника Лермонтову и воспользоваться ею же как идеальной натурой для

живописи⁵. Но и от этих попыток до нас ничего не дошло; нам известен, как самый ранний, «Демон» (сидящий) 1890 года, написанный маслом на холсте. Тогда же, в 1890—1891 годах Врубель закончил иллюстрации к поэме Лермонтова (тушью и черной акварелью), где Демон был изображен на многих листах.

Все эти работы были выполнены уже в Москве. Годы (1885—1889) после окончания работ в Кирилловской церкви были годами мучительных творческих поисков. Чтобы воплотить в станковой живописи те сложные философские темы, которые волновали Врубеля, нужно было искать новые средства изобразительности. Вопрос о форме в искусстве очень остро стоял для него. Форма — то неповторимое, своеобразное, в чем конкретно проявляется жизнь. В Венеции, скучая по родине, Врубель писал из прекрасного далека своему другу В. Савишскому: «Ах, милый, милый Василий Евменьевич, сколько у нас красоты на Руси... И знаешь, что стоит во главе этой красоты,— форма, которая создана природой вовек. А без справок с кодексом международной эстетики, но бесконечно дорога потому, что она — носительница души, которая тебе одному открывается и расскажет тебе твою»⁶.

Работая в Италии над иконами, восхищаясь мозаиками и живописью Беллини, Тициана, Тинторетто, Врубель, как никогда прежде почувствовал необходимость для художника питаться живыми родными впечатлениями. Думая о судьбе молодых людей, сразу после окончания академического курса посылаемых на долгие шесть лет совершенствоваться за границу, он пришел к твердому убеждению, что крылья художника «это — родная почва и жизнь», что на чужбине «можно только учиться... а творить... только для ослабления международной праздности и пустоты ...и только в том случае плодovито — если удалили сюда, хлебнув так жизни, что хватит на долгое сваренье... Мы, молодежь, во всяком случае к этой категории не принадлежим»⁷.

Вернувшись в Россию и не добившись в течение года значительных результатов ни в «Демоне», ни в новой, заказанной ему киевским меценатом Терещенко картине «Восточная сказка»⁸, Врубель пришел к выводу, что причина

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 73.

² Там же, стр. 236.

³ В. Д е д л о в. С выставки.— «Неделя», 1396, № 35, Знакомый Врубеля по Киеву литератор один из немногих добродушно отозвался в этой статье о панно на Нижегородской выставке, о «Микуле Селяниновиче» и «Принцессе Грезе». Здесь же он вспомнил о начале своего знакомства с художником и о не дошедшем до нас «Демоне» киевских лет.

⁴ «Врубель. Переписка...», стр. 140. Слова отца художника из упомянутого выше письма.

⁵ «Врубель. Переписка...», стр. 73.

⁶ Там же, стр. 90, 100.

⁷ Там же, стр. 99.

⁸ Первое упоминание о ней — 15 марта 1886 г. «Врубель. Переписка...», стр. 139. Врубель взялся за нее под впечатлением книги арабских сказок «Тысяча и одна ночь».

его неуспешности — в «совершенном оставлении втуне работы с натуры»¹. И в самом деле, большой удачей как раз и оказался написанный с натуры в августе-сентябре 1886 года портрет «Девочки на фоне персидского ковра». Он связан с увлечением мотивами «Восточной сказки», которая так и не получилась, хотя в ней были прекрасные детали².

В портрете девочки декоративное начало тоже играет большую роль. Фон портрета — ковер — становится важным элементом сюжета, целым сказочным миром затейливых линейных ритмов, изысканных цветовых сочетаний — темно-зеленого с лиловым, красным и серым, но вся эта красота получает смысл благодаря проникновенной человечности, с которой Врубель написал закутанную в пестрые ткани бледную девочку с розами в руках. Кажется парадоксом, что свою модель — такое поэтическое создание — художник нашел в семье ростовщика, лавка которого была завалена вещами, принесенными в залог³. Девочка кажется маленькой пленницей, окруженной роскошью, которая ее не радует. Сильнейшее впечатление как раз и возникает благодаря контрасту между праздничностью фона, наряда и грустным, томящимся личиком.

Кроме «Девочки на фоне персидского ковра» от киевского периода сохранились многочисленные карандашные и акварельные рисунки с натуры. Здесь есть и портреты с подробной лепкой объемов, и наброски, передающие общее впечатление прямым штрихом, лаконично, общенно и прекрасно написанные цветы.

В конце ноября 1888 года Врубель, не получивший заказ на так называемую «лицевую» живопись во Владимирском соборе, был приглашен туда для исполнения орнаментов. И хотя он небрежно называл сделанные там работы своими «орнаментальными потугами», в них проявился его дар декоратора и богатый опыт мастера натюрморта. Изобретательность орнаментальных форм сочеталась в них с красотой живых цветов и трав — ландышей, водяных лилий, колокольчиков, колоосев. Выполнение этого заказа было «простым и занимательным» и вернуло ему душевное равновесие, утраченное во время создания «одиноких замыслов», как он

называл свои картины. Но все же именно они, или, как он еще выражался, «творчество», продолжало оставаться для художника самым заветным.

Осуществить картины было, конечно, значительно труднее, чем этюды с натуры. Врубель шел непроторенными путями, «мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня»⁴, — сознавался он сестре. Это не было продиктовано честолюбием или жаждой денег (хотя материальное положение художника при его непрактичности и бескорыстии почти всегда оставалось самым плачевным), это было органической потребностью, результатом углубленной пытливости, обостренности чувств и интеллекта. Его проблематика не укладывалась в традиционно реалистическую манеру, сложившуюся во второй половине XIX века на иной почве, ином материале. Нельзя было просто непосредственно воспользоваться и средневековым, чересчур отвлеченным и аскетическим языком или формами Ренессанса, слишком высокопарно-праздничными. Нужно было искать язык, отвечающий духу человека конца XIX века, по-своему ищущему, страдающему, мягущемуся. Образ Демона вместили для Врубеля волнующую его проблему отношения человека и мира.

Из воспоминания современников, из писем художника мы знаем, что толчком к созданию образа Демона в живописи был уже существующий в литературе образ лермонтовского Демона. Лермонтов был любимым поэтом Врубеля, стихи его он часто читал наизусть. Сильное впечатление произвела на него постановка в Киеве оперы Рубинштейна с прекрасным исполнителем Демона Тартаковым⁵. Но все это было лишь толчком. Врубель творчески прочел поэму. Образ, созданный Лермонтовым, помог ему выразить то, что назревало в его собственной душе.

В гражданской лирике Лермонтова — в «Думе», «Родине», «Прощай, немытая Россия» и других стихотворениях — непосредственно выражена ненависть поэта к монархии Николая I, к деспотизму и рабству, к общественной лжи и ничтожности замыслов; в них откровенно звучат нежность к отчизне, горечь одиночества, жажда свободы. А в поэме уже не лирический герой, а некий обобщенный символический образ раскрывается в своей громаде-любви и гро-

¹ Там же, письмо от августа 1886 г.

² О великолепных розах, которые Врубель ввел в композицию громадного холста и писал своеобразным смелым приемом, рассказал художник В. Замирайло. («Врубель. Переписка...», стр. 21.)

³ Автор и сам не раз прибегал к владельцу лавки и судной кассы Давидовичу, закладывая ему свои произведения.

⁴ «Врубель. Переписка...», стр. 77.

⁵ Об этом вспоминает Н. Прахов. См.: «Врубель. Переписка...», стр. 303, 304.

маде-ненависти, в своей вселенской тоске. Все это имеет реальную историческую почву, но переведено в категории мировые, вечные.

Прав современный исследователь Лермонтова, обнажающий жизненную основу его героев: «В образах Демона и Мцыри представлены самые яркие стороны личности „лермонтовского человека“: его смутные и высокие идеалы, его романтическая ненависть к несправедливому и прозаическому порядку жизни, его страдания и тоска, его страстные мечты и мятежные порывы»¹.

Всеобщность и смутность романтического протеста против низменной прозы жизни сближают Лермонтова с Блоком — младшим современником Врубеля. «Тревога духа» для них характерна. «Демонизм» мыслился Лермонтовым и Блоком как форма трагического переживания индивидуализма, бунтующего против недостойной действительности и утверждающего неограниченную личную свободу»². Все это оказывается близким и важным для Врубеля. «Демон значит „душа“», — утверждал он, противопоставляя Демона черту («рогатому», по-гречески) и дьяволу («клевветнику»). Демон «лицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа... не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»³. Не только вечная жажда познания, вечная мятежная неудовлетворенность, присущие человеку вообще, но и конкретные исторические конфликты лежали в основе врубелевского Демона, как это было и у Лермонтова.

Практицизм, вырастающие на этой почве беспринципность, пошлость и мелочность чувств — вся эта проза буржуазной жизни вызвала глубокое сопротивление у художника. Ему были ненавистны обывательские интересы «сливок» провинциального общества, а годы его ранней юности и творческого созревания протекали в Одессе и Киеве, где очень редки были люди самостоятельно мыслящие. Любовь к искусству, к природе, творческое горение — все то, что для Врубеля было самым дорогим, оказывалось второстепенным или просто не существовало для множества людей, с которыми ему приходилось общаться. Сам Врубель хорошо знал, что такое повседневная борьба за существование. Наивный в житейских делах, долго непризнанный художник мерз в нетоп-

ленных комнатах, закладывал единственное пальто, ходил в одном и том же закапанном красками пиджачке с платком в кармане.

Только после приезда из Киева в Москву в 1889 году благодаря поддержке С. Мамонтова и друзей-художников — Серова, Коровина, Поленова общественное положение Врубеля отчасти укрепилось. Но все то, что он пережил за долгие годы, не изгладилось в его душе. Результаты такой трудной жизни могли быть различными у разных натур. Врубель не стал ни активным борцом, ни суровым обличителем.

Важно отметить, что Чехов, с горечью запечатлевший российские будни, был одним из любимых писателей Врубеля. Очевидно, чеховская точность видения и оценки изображаемых явлений импонировали художнику, но сам-то он стремился прочь от обыденности и мелочей.

В отличие от Лермонтова, автора не только «Демона», но и «Думы», у Врубеля не было своих гражданских размышлений о современниках и России. Мысля лишь всеобщими категориями мирового зла и добра, он оказался в стороне от общественных событий, от революционных бурь своего времени, но именно они питали его титанические образы. Дерзания, бунтарство, жажда свободы, гордая непримиримость — все это сближало Врубеля с Лермонтовым. Но, живя на полстолетие позднее, в пору, когда социальные противоречия становились все острее и обнаженнее, художник мучительно ощущал пропасть между мечтой и действительностью. Это наполнило трагизмом его творчество в целом и «Демона» в особенности. Эволюция этого образа на протяжении многих лет свидетельствует о том, как усиливались безысходность и отчаяние в душе художника.

Первый дошедший до нас «Демон» (сидящий) 1890 года — образ не только героически мощный, но и лирический. Здесь нет злобы, холодной тупой тоски, безобразного отталкивающего лица, о чем вспоминали видевшие Демона киевского. Перед нами — титан, слитый с горным пейзажем, могучий и скорбный, пламенный и созерцательно-нежный одновременно.

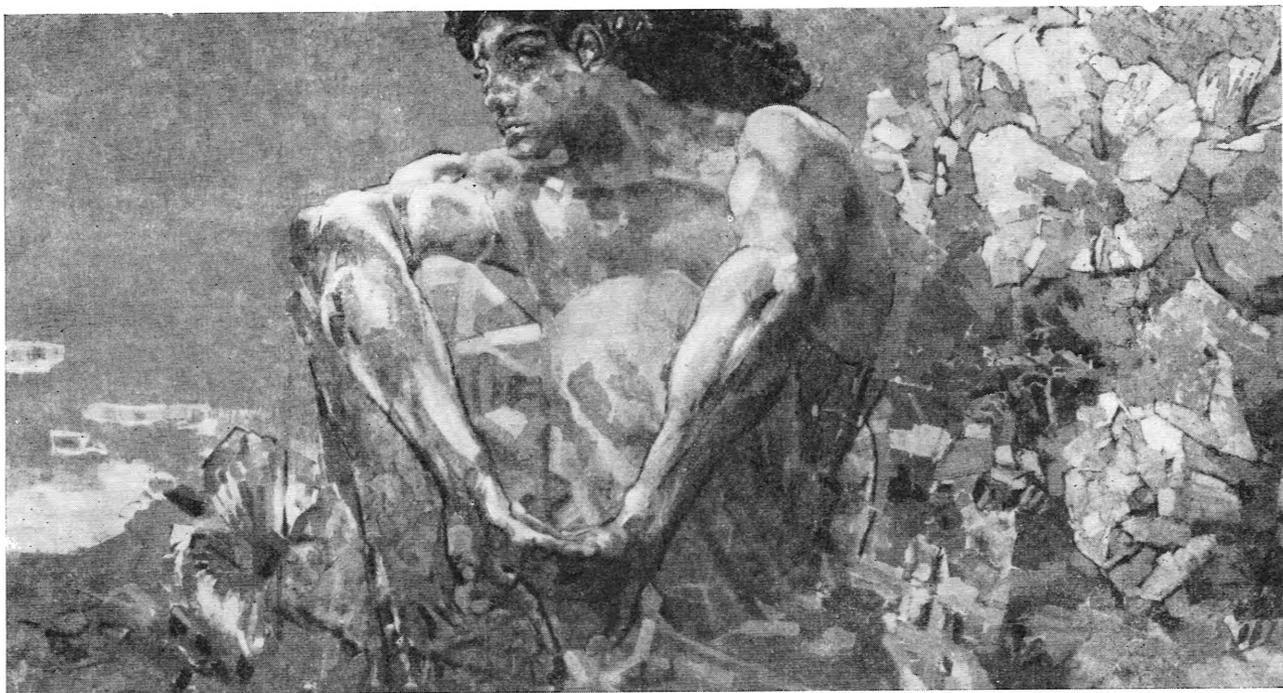
Наконец-то художнику удалось найти средства создать Демона, каким он представлялся ему: «Не столько злобным, сколько страдающим и скорбным, но при всем том духом властным и величавым»⁴. И все-таки сообщая сестре (22 мая 1890 года), что вот уже с месяц, как пишет Демона, он подчеркивал: «Т. е. не то чтобы монументального Демона, которого я на-

¹ Д. Максимов. *Поэзия Лермонтова*. Л., 1959, стр. 76.

² Там же, стр. 317—318.

³ «Врубель. Переписка...», стр. 304.

⁴ «Врубель. Переписка...», стр. 140.



М. Врубель. Демон (сидящий). 1890 год. Гос. Третьяковская галерея

пишу еще со временем, а „демоническое“ — полубнаженная, крылатая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами»¹. Так, то, что он создал после пяти лет исканий, все еще представлялось лишь одним из вариантов, лишь одним из подступов к образу столь сложному и емкому.

Между тем «Демон (сидящий)» — одно из наиболее прекрасных полотен Врубеля. Все средства живописи, от элементарных до самых сложных, от формата холста до цветового решения, служат единой цели — выразить величие и томление Демона. Титаническая фигура с могучими тяжелыми руками, голова с массой темных волос словно не вмещается в холст. Привычные формы вещей преобразуются, и огромный Демон вырастает из первозданного хаоса, из колоссальных цветов, подобных скалам, нераздельно слитый с ними и небом. При этом форма благодаря крепкому рисунку не разрушается. Смело и точно моделированы объемы гигантской фигуры, великолепно реше-

ны сложные ракурсы рук и ног. Облака, цветы и покрывало Демона, его тело и лицо вылеплены особым, «врубелевским», приемом. Все кажется кристаллообразным, мозаичным, состоящим из множества плоскостей, пересекающихся и сливающихся друг с другом. Одинаковый принцип в строении пейзажа и тела усиливает ощущение их единства.

Важнейшую роль в картине играет цвет. Над всем доминирует покрывало Демона, голубое и зеленоватое на свету, синее и черновато-серое в тени, в углублениях тяжелых складок. Это самое большое в холсте кобальтовое пятно, ассоциирующееся с цветом неба, усиливает ощущение космического начала в Демоне. Огромные «кристаллические» цветы решены в холодных, погашенных, но изысканных тональностях — серо-зеленых, лилово-синих, коричнево-кирпичных с редкими вкраплениями красного. Ярче всего вспыхивают маленькие оранжевые и пурпурные облачка в дымно-закатном небе. Так возникает фантастический, сказочно-прекрасный, но словно окаменевший мир. Это помогает понять тоску Демона, его одиночество, его влечение в долину, к людям. «Какое горькое томление жить для себя, ску-

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 78.



М. Врубель. Голова Демона.
Иллюстрация к поэме
М. Ю. Лермонтова «Демон».
Акварель. 1890—1891 годы

чать собой...» Тоска в его взгляде, в наклоне головы, в заломленных руках.

Письмо картины отличается энергией лепки, выразительностью фактуры. Ненапряженным оказались и скульптурные штудии и поиски своего живописного языка. Художнику удалось создать формы удивительной мощи и объемности, достичь редкой выразительности в изображении лица и глаз Демона. Они написаны корпусной многоцветной живописью, подчиненной при этом общему колористическому единству, нет красных губ, румянца или бледности щек, даже глаза только чуть темнее смуглого лица, вылепленного сложным смешением охры, белил, розоватых и слегка лиловатых красок. Огоньком сочного яркого блика у зрачка Врубель добивается впечатления пламенности страстно-томящегося взгляда.

Почти одновременно с большой картиной, где воплощена как бы общая идея «демонического», Врубель работал над рисунками к поэме Лермонтова, иллюстрируя конкретные эпизоды текста: «Пляска Тамары», «Несется конь быстрее лани», «Тамара и Демон», «Демон у обители» и др. Рисунки делались долго. «Мучаюсь работой», — писал Врубель сестре весной 1891 года незадолго до окончания серии¹.

¹ Рисунки к поэме появились в собрании сочинений Лермонтова, изданном в 1891 г. по инициативе П. П. Кончаловского. Издание иллюстрировалось Репиным, Суриковым, Лещиговым, Серозым и др.

Рисунки необычного для иллюстраций формата приближаются к размеру станковых картин, достигая почти 1 м высоты². Работая черной акварелью изредка с примесью белил и сепии, Врубель создает такое богатство оттенков от густо-черного до матово-жемчужного, так изобретательно пользуется фоном — бумагой, что добивается тонкой живописности в рисунках, выполненных пером и графитом.

Наибольшее внимание художник уделил герою поэмы, запечатлев его в портрете и в ряде эпизодов. В иллюстрациях к Демону у него были предшественники — Агин и Зичи. У Агина иллюстрация к Лермонтову — случайный неудачный эпизод. В пошло-напыщенной физиономии его Демона есть что-то от комического актера, оспаривающего роль трагика. Замечательный интерпретатор Гоголя взялся не за свое амплуа. Зичи оказался слишком салонным, слащавым, и Врубель был совершенно прав, утверждая, что он не понял поэмы³. Что же касается иллюстраций самого Врубеля, то они как нельзя лучше охарактеризованы строкой из Лермонтова «И звезда с звездой говорит»⁴. Этим сказано самое главное.

В изображении Демона в иллюстрациях наиболее интересны два варианта его головы.

² «Не плачь дитя» — 95 см высоты.

³ «Врубель. Переписка...», стр. 304.

⁴ А. Сидоров. Вступительная статья к факсимильному изданию рисунков Врубеля к поэме «Демон». М., 1964.

М. Врубель. Голова Тамары.
Иллюстрация к поэме
М. Ю. Лермонтова «Демон».
Акварель. 1890—1891 годы.
Гос. Третьяковская галерея



В одном (Киевский гос. музей русского искусства) на фоне снежной вершины прекрасное скорбное лицо с запекшимися губами, с высоким лбом, полускрытым массой волос. Здесь он сродни «Демону» (сидящему) и отдаленно напоминает Моисея из росписи в Кирилловской церкви. В другом (Гос. Третьяковская галерея) — огромная голова Демона, почти заслоняя пейзаж, занимает чуть не весь лист. Жесткая, как из колец металла, шевелюра закрывает лоб по самые веки, пугающе разные, асимметричные глаза сверкают злым огнем, и чувственный капризный рот кажется страшным на этом лице.

В воображении художника боролся два образа: один мягкий, может быть, слишком человеческий и красивый, другой — отрешенный от людей, безжалостный, злобно отчаявшийся. В печати появился первый. Следует признать, что Врубель не избежал некоторого «привкуса» красоты в изображении Демона с Тамарой (в доме отца, в келье). Тамара, напротив, совершенно лишена этого. В ней есть и страсть, и трогательная незащищенность, и нарисанный колорит. Из всех ее изображений, может быть, самое сильное — Тамара в гробу (в более лаконичном варианте без свечей и других подробностей). Отвечая строкам поэта: «Как пери спящая мила...» — она выглядит не мертвой, а уснувшей, она кажется воплощением нежности. Как будто случайная комбинация пятен черной акварели, легко положенных

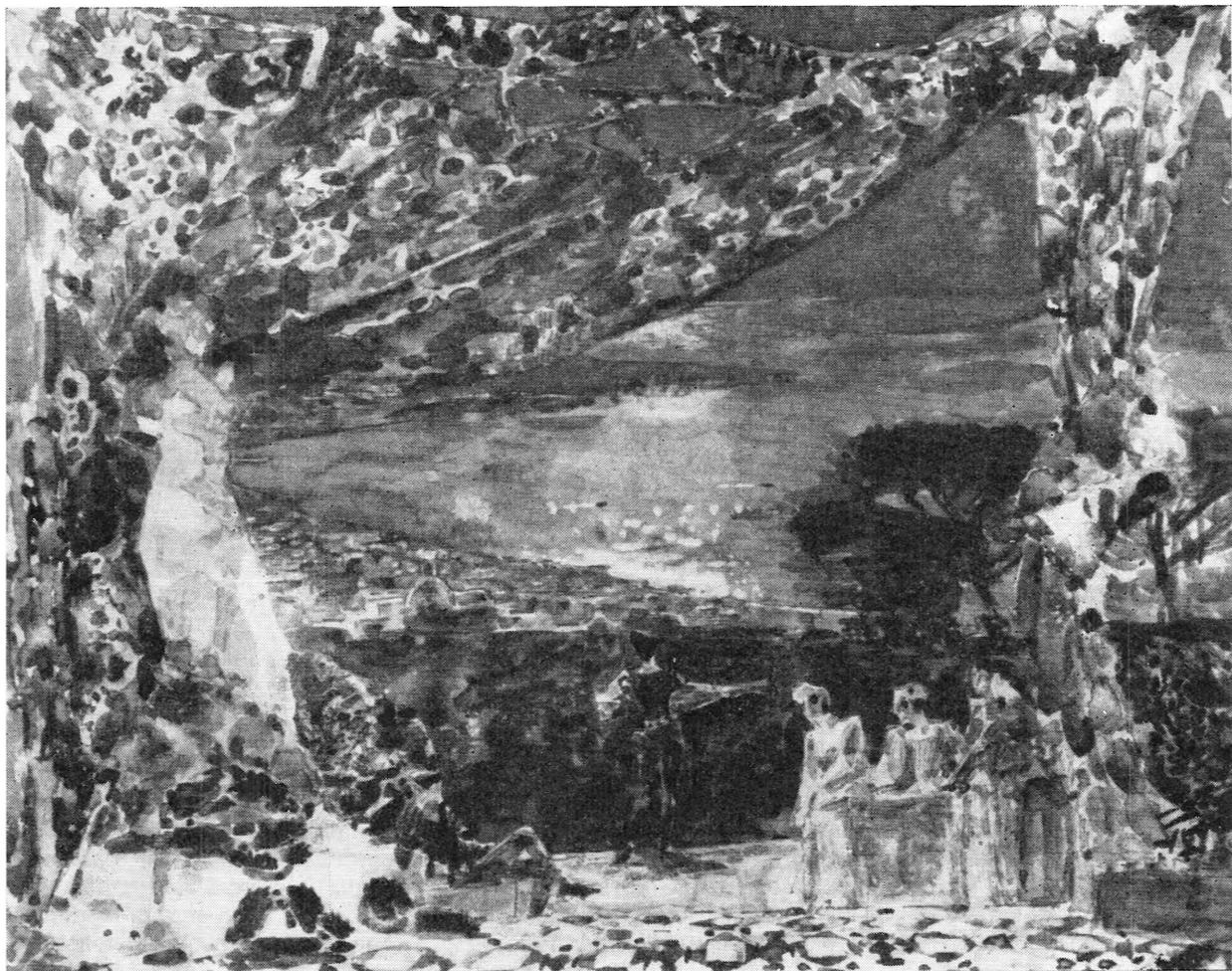
на лист белой бумаги, создает это чудо искусства.

Поразителен по динамике рисунок, изображающий бешеную скачку коня с мертвым всадником в седле. Характерная угловатость линий, присущая почерку Врубеля, смелость ракурсов отвечают напряженности эпизода.

Необычайной орнаментальностью, красотой узора, ритма отмечены рисунки «Не плачь, дитя» и «Пляска Тамары». Врубель с большим проникновением средствами изобразительного искусства передает взволнованность и темперамент, повышенную эмоциональность и образность лермонтовской поэмы.

И все же при всех достоинствах этой блестящей серии в ней есть и черты декаданса. В надрыве, сказавшемся в некоторых иллюстрациях, проявился уже не великий и могучий дух Лермонтова, а мотивы гибели и обреченности, пронизывавшие творчество младших современников Врубеля — раннюю лирику А. Блока, В. Брюсова, А. Белого и отдельные композиции Рериха, Чюрлиониса, Борисова-Мусатова.

Мотивы обреченности и стремление преодолеть ее раскрываются в разных вариантах его главной темы. Мы помним слова Врубеля, сказанные в процессе работы над «Демоном» (сидящим), что он еще когда-нибудь напишет своего монументального Демона. Это было в 1890 году. Позднее его увлекли другие замыслы. Работая в Москве, постепенно приобретая



М. Врубель. Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз театрального занавеса. 1890—1891 годы

известность как талантливый мастер росписей, он стал получать заказы на исполнение декоративных панно в домах московских миллионеров, среди которых были и настоящие любители искусства (как С. Мамонов и С. Морозов), и просто тщеславные богачи, кичащиеся друг перед другом. Много делал Врубель и для театра, активно участвуя в оформлении спектаклей частной оперы. С увлечением начал он заниматься керамикой вместе с талантливым сыном С. Мамонова, Андреем, в мастерской, созданной в Абрамцеве и затем переведенной в Москву. Все это его отвлекало. После «Демона» (сидящего) и иллюстраций к поэме Лермонтова (1891) Врубель на протяжении 8 лет только раз обратился к своему главному за-

мыслу в раскрашенной скульптуре 1894 года. Новые варианты «Демона» появились лишь в 1899 году и уже щеотступно стали занимать воображение художника. В период отвлечения от «демонического» Врубель создал много интересного и разнообразного. Среди декоративных панно, сделанных по заказу, но на сюжеты, самостоятельно им выбранные, — «Суд Париса» (триптих), «Утро. Полдень. Вечер» (триптих), «Венеция», «Микула Селянинович», «Принцесса Греза», эпизоды из «Фауста» Гете. В этих работах, которые не ощущались как «заветные», не вынашивались и быстро, в течение нескольких месяцев и даже недель писались на огромных холстах, он оставался самим собой и в выборе темы и ее трактовке.

Исполнение большинства этих панно значительно ниже других станковых работ художника, они небрежнее, не так выразительны по цвету, в отдельных случаях в них даже появляется манерность (например, в первом варианте «Утра»¹). Возможно, художника разочлаживало их назначение — быть украшением в домах сытых буржуа. Но и здесь, как всегда, Врубель стремился к передаче явлений важных, серьезных, представляющих собой какие-то существенные основы бытия. Он воскрешает античность, избирая миф, посвященный культу красоты (кстати, лучшая по живописи часть триптиха о Парисе — центральная, с изображением Венеры). Он пытается запечатлеть вечные состояния природы и труда человека на земле («Утро. Полдень, Вечер»). Когда возникает заказ для художественного павильона Всероссийской выставки 1896 года, он обращается к бытине о пахаре Микуле и в символических образах крестьянина и война олицетворяет Русь².

Панно «Венеция», картина «Испания» становятся образными концентрациями представлений Врубеля о городе и стране, об их культуре, о национальном характере и облике людей. Обе работы связаны не только с давними привязанностями Врубеля к искусству Италии и Испании, с воспоминаниями о пребывании в Венеции в 1884—1885 годах, но и со свежими впечатлениями, вынесенными из поездки в Италию 1890—1891 года (а для «Испании» — из поездки 1894 года). Интересно, что у Врубеля есть прекрасные маленькие этюды маслом, сделанные в путешествии по южным морям (1894), но все это лишь средство для создания «чуждых... композиций»³, для закрепления «художественных воспоминаний»⁴.

После того как в 1892 году была сделана с натуры воздушная, серебристая акварель «Венеция»⁵ с видом на парусники, лагуну, купол Сан-Марко и башню, Врубель в 1893 году пишет свою большую «Венецию» — самую отработанную по живописи из декоративных произ-



М. Врубель. Испания. 1894 год.
Гос. Третьяковская галерея

¹ Сейчас оно известно под названием «Русалки» (Гос. Русский музей).

² Панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», олицетворяющие Россию и Запад, были исполнены Врубелем по заказу С. Мамонтова, не допущены академическим жюри на выставку (с формулировкой «за претенциозность») и помещены С. Мамонтовым в специально построенном для них помещении.

³ «Врубель. Переписка...», стр. 61.

⁴ Там же, стр. 83.

⁵ В частном собрании в Ленинграде.

ведений 1890-х годов. Это не просто карнавальная жанровая сцена. Здесь есть намек и на романтическую завязку, на какую-то загадочную психологическую коллизию. Вся эта праздничная толпа в нарядах XVI века, изображенная на фоне арки Моста вздохов и сочной декоративной скульптуры, кажется увиденной через призму времени. Точно воскрешенная гением мастера перед зрителем возникает самая богатая и великолепная Венеция прошлого. Более того, она кажется юлицетворенной не только во всей картине в целом, но и в центральной фигуре пышной золотоволосой красавицы. Сочное пятно ее лилового платья становится ключом колористического решения панно. Это решение совсем иное, чем в серебряном этюде с натуры. Там — непосредственное впечатление от пейзажа, здесь — представления о Венеции — державе, Венеции Тициана и Веронезе, с их колоритом, Венеции Шекспира¹, т. е. здесь обобщенный образ, со многими ассоциациями.

Это же характерно и для «Испании». Представляя собой самостоятельное станковое произведение, «Испания» отчасти связана с декоративными работами. Рассказывая о получении заказа на панно (в письме к сестре 1893 года), Врубель делится сомнениями по поводу выбора сюжета и размышляет, что лучше — мифологический, исторический или жанровый? Он признается, что первые два ему ближе, но «какое-то чувство тянет к моде — к жанру»². Элементы жанра есть и в «Венеции», но особенно интересно, со всем присущим Врубелю своеобразием жанровая тема воплощена в «Испании».

На подчеркнuto узком, вытянутом по вертикали холсте художник запечатлел напряженную сцену, разыгравшуюся между тремя действующими лицами. Зритель видит прямо перед собой стройную молодую испанку с гордым замкнутым лицом, повернувшую спиной к статному юноше и сидящему в глубине комнаты мрачному немолодому мужчине. Очевидно, произошла ссора и, может быть, непоправимая. Для зрителя она так и остается неразгаданной.

Врубель не сделал никаких усилий, чтобы рассказать, каковы обстоятельства драмы. Его увлекла задача показать самую драму, выра-

жив ее средствами пластики, колорита. Ослепительный, точно раскаленный свет солнца врывается в глубокую амбразуру окна, контрастируя с приглушенным комнатным освещением; благородно, но тревожно звучат красивые сочетания оливкового с черным платья испанки с ее нежно-розовой шалью, зловеще вспыхивает красная полоска на головной повязке смуглого человека, сидящего в глубине комнаты. Блестящая по живописи «Испания» в отличие от ряда декоративных панно 1890-х годов написана с подчеркнутой материальной объемностью, корпусно, сочно и очень выразительна по фактуре.

Цикл панно, исполненных после «Венеции» и «Испании» в 1896 году, — «Фауст и Маргарита», «Полет Фауста и Мефистофеля», «Мефистофель и ученик» и другие — новое свидетельство стремления Врубеля самостоятельно, а не просто иллюстративно трактовать известные сюжеты.

Характерна реакция Андрея Белого — одного из выдающихся поэтов и философов русского символизма, увидевшего «Фауста и Маргариту» на выставке «Мира искусства» 1902 года: «„Сгущенное“ толкование Фауста именно характерно Врубелю. Сгущенное, но не прямое. Сгущенная интимность на фоне ужасной меланхолии — это трагично, как-то невозвратно и жалко, жалко... В этой картине его, как и в картине Муза, — что-то роковое... Точно к интимной грусти „подкрадывается, опять подкрадывается“ Оно и шепчет: „А я знаю вас, гуляющая пара“ (Фауст с Маргаритой прогуливаются под руку в саду). Они отворачиваются, а Оно качает цветами, спрятавшись, и опять говорит: „А я знаю... Гуляющая пара“. Вот какой Врубель»³. Мотивы тревоги, неблагополучия, трагедии, нависшей над миром, выраженные в стихах и симфониях Белого, мотивы, отражающие в преображенной мистической форме истинные противоречия действительности, были остро восприняты поэтом и в живописи. Белый чутко уловил эти мотивы (присущие творчеству Врубеля в целом) и в фаустовских панно, хотя в них художник был, скорее, внешне значительным, чем глубоким, и не избежал налета модерна и манерности.

Острее всего трагическое выразилось в Демоне, над которым Врубель вновь начал работать после создания Фауста, Микулы, компо-

¹ О параллелях с Тицианом, Веронезе, Шекспиром см. вступит. статью А. А. Федорова-Давыдова в альбоме «Врубель», стр. 11.

² «Врубель. Переписка...», стр. 81.

³ Письмо Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева) Э. Метнеру от 9.IV—1903 г. Рукописное отделение Библиотеки им. В. И. Ленина (Москва), ф. 167, 1, 13.

зиций на мотив пушкинского «Пророка» (1898—1899 годы). Он выбрал узкий длинный холст, в который вместились горный пейзаж. Могучее крылатое тело «Демона Летящего»¹ протянулось вдоль хребта. Он парит над ущельями и предгорьями. По-прежнему гигантский и сильный, он резко изменился по сравнению с «Демоном» (сидящим) 1890 года. В нем совсем исчезло лирическое и трогательное. Голова втянута в плечи, на узком лице с острым подбородком и запекшимися губами — печать страшного напряжения, а в огромных зеленоватых глазах безнадежная тоска. Трудно говорить о колорите неоксненческой картины, но в ней преобладают тусклые холодные тона: блеклое синее оперение, землистое тело, коричнево-лиловая земля.

Очевидно, неудовлетворенный «Демоном Летящим», Врубель оставил его и продолжал искать новые решения. Постепенно его герой истощался. У «Демона стоящего»², словно высеченного из скалы, начертанного прямыми штрихами, — вскинутые над головой мощные руки, лицо грозное и злобное. Он напоминает голову страшного Демона из цикла иллюстраций к Лермонтову³, но более груб и отталкивающий.

В 1901 году появляется несколько композиций с изображением «Демона Поверженного». В некоторых вариантах он остается по-прежнему титаническим, записывая значительную часть пейзажного фона. В одном из рисунков⁴ кажется, что его не удержали крылья и он упал, почти врезавшись в землю. Здесь сохраняется не только сила, но и динамика. В лице его боль, злоба и презрение, но все это выражено очень примитивно, схематично. В другом рисунке⁵ могучий Демон изображен лежащим на спине, но он не кажется разбитым, царственная голова приподнята над простертым телом, лицо подавляет зрителя бесчеловечной властью, жаждой мщения. Вариант такого рода мог вызвать реплику жены художника: «Демон у него совсем необыкновенный, не лермонтовский, а какой-то современный ницшеанец»⁶. Известно, что в августе

1901 года уже не эскиз, а картина «Демон Поверженный» «была нарисована углем» и «в рисунке уже производила очень сильное впечатление»⁷.

Облик Демона на большой картине менялся. 21 ноября 1901 года жена художника так описывала его: «Михаил Александрович пишет Демона, большую картину. Демон повернутый, но все же великолепный, местность скалистая, ползают ящерицы, освещение вечернее, Демон полуобнажен, но лежит на плаще, который прикреплен великолепными пряжками из драгоценных камней»⁸.

В плащ облачен «Демон Летящий» и «Демон Поверженный» с гордым и жестоким лицом, изображенный на большом эскизе (Гос. Третьяковская галерея), о котором упоминалось. Очевидно, именно этот эскиз был первоначально перенесен и на холст. Но завершение картины все отодвигалось, и Демон снова менялся. 23 декабря Забела-Врубель жаловалась в письме: «Михаил Александрович меня в отчаянье приводит со своим Демоном. Он был уже великолепен, и вдруг он все переделал и хочет его выставить в таком виде...»⁹.

Мы знаем теперь, как разительно отличается «Демон Поверженный» в окончательном варианте от рисунков, о которых шла речь и, очевидно, от своего первоначального облика на холсте. Лишь один из эскизов близок к последнему варианту картины. Это законченный, замечательный по колориту маленький шедевр, выполненный акварелью, гуашью и бронзой¹⁰. В нем есть композиционное сходство с эскизом «Поверженного Демона» ницшеанского типа. Он простерт на спине, и, так же как там, одна его рука заломлена за голову, другая откинута в сторону. Но весь он стал неузнаваемым, мучительно-хрупким. Руки его — плети, изуродованы пропорции тела, которое кажется бескостным и похожим на змеиное.

степенной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд Н. А. Римского-Корсакова, 241-6).

¹ Об этом вспоминает сестра Забелы-Врубель. Екатерина Ивановна Ге. См.: «Врубель. Переписка...», стр. 221; сам Врубель в письме от 14 сентября 1901 г. к Н. А. Римскому-Корсакову сообщал, что работает «над большой вещью: „Демон“». (Там же, стр. 109).

² «Врубель. Переписка...», стр. 176.

³ Там же, стр. 177. В конце декабря открывалась выставка «36-ти художников в Москве, на которую Врубель обещал дать Демона. Так как он не успел его завершить, Демон был показан за три дня до закрытия выставки в начале февраля 1902 г.

¹⁰ Находится в Гос. Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

¹ Картина находится в Гос. Русском музее.

² Рисунок карандашом, хранится в Киевском гос. музее русского искусства.

³ Хранится в Гос. Третьяковской галерее. В издании 1891 г. не был опубликован.

⁴ Хранится в Киевском гос. музее русского искусства.

⁵ Хранится в Гос. Третьяковской галерее.

⁶ Жена художника, певица Надежда Ивановна Забела-Врубель, писала об этом другу их семьи Н. А. Римскому-Корсакову осенью 1901 г. (Рукописное отделение Государ-



М. Врубель. Демон Поверженный. 1902 год. Гос. Третьяковская галерея

Точки, которыми покрыто тело (точно чешуей или маленькими перышками), еще больше отчуждают его от человека. Хрупкость Демона усиливается контрастом между странным тонким телом и огромными сказочно-красивыми крыльями. Лицо его не злобно, оно мучительно-печально.

И в картине, в окончательном варианте, он такой же нечеловечески хрупкий и деформированный, как в этом эскизе. На узком, длинном холсте вытянутый вдоль снежного хребта, он прекрасно вписывается в горный пейзаж. Падая, он рассек ледник, и дивные крылья его растерзаны. Он не покорился, но полон муки, и в гневном, презрительном лице есть что-то жалкое, детски-обиженное.

Поставив картину на выставку «Мира искусства» в марте 1902 года, Врубель продолжал над ней работать с утра до 12 ночи, так что публика могла видеть, как он «дописывает» Демона, вспоминал А. Бенуа. «Каждый день мы находили новые и новые изменения. Лицо Демона одно время становилось все страшнее и страшнее, мучительнее и мучительнее; его поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое, что-то до последней степени странное и болезненное, общий колорит, наоборот, становился все более и более фееричным»¹.

В период завершения «Демона Поверженного» возник первый приступ душевного забо-

левания художника, его принудили оставить картину. Можно лишь условно говорить об окончательном варианте. Но если сопоставить то, что было сделано в последний период в эскизах, с тем, что мы видим на холсте в Третьяковской галерее, — можно говорить об определенной эволюции. Преодолевается злоба и мрачная сила, главным становится не мщение и ненависть, а гордость и мука.

Современники говорили о постепенном цветовом угасании картины², но колорит ее и сейчас замечателен и органически един с внутренней сутью образа.

Закат почти погас, и горы не сверкают самоцветами как в «Демоне» (сидящем), они лилово-сиреневые, коричневые с холодными синне-зелеными пятнами льдов. Лишь снежные вершины окрашены розовыми брызгами, последними искрами солнца. И в приглушенных «гобеленовых» тонах крыльев — удары павлинье-синего, зеленого и буро-красного. Лицо и тело Демона — землисто-серые, зеленоватые, и только закатный луч на головном оперении согревает эту холодную гамму.

Борьба света и тьмы характерна для многих произведений Врубеля — «Демон» (сидящий), «К ночи», «Богатырь», «Царевна Лебедь», «После концерта» (портрет жены) и другие. И в самом трагическом — «Демоне По-

² В частности, художник К. Богаевский указывал, что «Демон» сильно почернел, что «бронзовый порошок, который был вкраплен в павлиньи перья, позеленел...». Цит. по статье: С. Дурялин. Врубель и Лермонтов. — «Литературное наследство», № 45-46, т. II. 1913, стр. 594.

¹ А. Бенуа. Врубель. — «Мир искусства», 1903, № 10-11, стр. 152.

верженном» он сохраняет искры в сгущающемся мраке, розово-золотое на землистом и синем. Эта борьба света и тьмы, угасание света, нагнетение трагического в центральной теме Врубеля в Демоне имеет глубокий смысл.

Чем больше было у Врубеля любви к человеку, к героической, борющейся, не смиряющейся личности, тем трагичнее решалась эта тема, ибо на путях индивидуализма иначе решить ее было нельзя.

Вот что рассказывает Е. Ге, вспоминая разговор с художником у неоконченной картины в августе 1901 года: «Врубель объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке (я думаю, чувственность, страсть к красоте, к изощренности), что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей»¹. Нельзя согласиться с мемуаристкой, когда она слова Врубеля о возвышенном переводит по-своему и ограничивает чувственность, изощренность и т. д. Врубель, несомненно, имел в виду более широкие понятия, конечно, и страсть к красоте и утонченности, но и дерзания человеческого духа, и стремление к свободе.

Учение Толстого, пытавшегося обновить христианство, особенно возмущало Врубеля. В письме к Е. Ге (написанном в феврале 1902 года перед отправкой «Демона Поверженного» из Москвы в Петербург на выставку «Мира искусства») он высказался на эту тему особенно откровенно и непримиримо². Раньше, в Киеве, работая над иконами и росписями, увлекаясь тем общечеловеческим, что открылось ему в «Богоматери», «Оплакивании» и других евангельских сюжетах, Врубель не был серьезно захвачен образом Христа. Однако в ту пору и речи не было о воинственном отталкивании от христианства. Постепенно оно назревало, и богоборчество Демона стало и его собственным, глубоковыношенным внутренним убеждением. Краугольные для христианства идеи покорности и смирения он объявляет отжившими.

Характерно, что все это тесно переплеталось в его сознании с проблемами искусства. Так, он считал, что, подобно христианству, отжил свой век и натурализм, «жвачка мелочного, будничного», «искусство изо всех сил старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами», создавать патетическое.

Врубелю ненавистны неприемлющие такого искусства «жвачные скоты», дублика, защищающая «свое половинчатое зрение от яркого света»³. Прозорлива оценка Врубеля, высказанная А. Бенуа еще в 1903 году. «В своем полете откуда-то из горных глубин он ударился о суровую, жесткую, грубую русскую действительность, разбился и рассыпался драгоценными осколками»⁴.

Жесткая, грубая (и не только русская) действительность разрушала тех, кто, ненавидя ее, мог существовать лишь в идеальном мире. У Врубеля было много общего с Ибсеном, недаром он так любил этого «властителя дум» своего времени, восхищаясь его пьесами на сцене и в чтении⁵. Врубеля с Ибсеном сближала ненависть к мещанству, обыденщине, любовь к сильным творческим личностям, которые находились в разладе с миром. Ибсен, как и Врубель, стремился к раскрепощению личности, подавленной лицемерием христианско-буржуазной морали. Оба они не сумели разгадать загадку «сфинкса» своего времени, и это предредило трагический и отвлеченный характер их бунтарства⁶. Трагичность Врубеля еще острее, это обусловлено и социально-историческими причинами (он жил в более напряженной обстановке России и позднее Ибсена), и его индивидуальностью.

Искания героического образа, стремление воплотить дерзновенную силу духа видны не только в «Демонах» и в ряде работ на мотивы эпоса, но еще в одном очень важном для Врубеля цикле произведений, созданном на протяжении 1899—1906 годов. Произведения эти посвящены теме Пророка. Тема эта была навеяна знаменитым стихотворением Пушкина. Врубель получил заказ иллюстрировать его к юбилейному изданию 1899 года.

Строки поэта о простом смертном, который стал Пророком, о счастье прозрения, постижения жизни, природы во всей ее полноте, о слове, жгущем сердца людей,— все это отвечало сокровенным мыслям самого Врубеля о высоком назначении искусства, о благородной и жертвенной миссии художника.

² Там же, стр. 113.

³ Статья появилась после того, как художника впервые широко узнали на выставке 1902 г., где были представлены его важнейшие произведения («Демон», «Пан», «Царевна Лебедь» и др.), а сам он находился в клинике для душевнобольных. См.: «Мир искусства», 1903, № 10-11.

⁵ «Врубель. Переписка...», стр. 81, 318.

⁶ Характеристика, данная Ибсену Плехановым, многое раскрывает в творчестве Врубеля. См.: Г. Плеханов. Искусство и литература. М., 1918, стр. 807—809.

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 221.

² Там же, стр. 221.



*М. Врубель. Голова Пророка.
Уголь. 1904 год.
Гос. Третьяковская галерея*

Характерно, что решение образа Пророка в первых вариантах 1898—1899 годов у Врубеля (и в рисунке и в живописи) заставляет вспомнить об А. Иванове. Это не случайно. Образ Пророка занял прочное место в творчестве Иванова, создавшего в этюдах и в картине «Явление Христа народу» изображение пламенного Иоанна Предтечи, заполнившего свои эскизы к Ветхому завету величавыми библейскими пророками. Именно эскизы оказываются наиболее близкими трактовке Врубеля. В его «Пророке» 1898 года — могучем коренастом старике с горящими как угли глазами — воскресает эпический библейский образ патриарха.

Однако в дальнейшем, неоднократно возвращаясь к захватившей его теме, Врубель совершенно отбрасывает конкретные черты, сближавшие его образ с образами Пушкина и Иванова. Его «Пророки» приобретают характер вневременный, внеациональный, глубоко субъективный, отмеченный прежде всего печатью его творческой индивидуальности.

Может быть, наибольшей выразительности в передаче вдохновения, внутреннего огня, составляющего сущность Пророка, Врубель достигает в большом рисунке «Голова Пророка» (1904, Гос. Третьяковская галерея). Созданный после тяжелого и длительного приступа болез-

ни, образ этот замечателен внутренней цельностью, патетикой, удивительной энергией и лаконизмом рисунка.

Стремление выйти из пустыни одиночества привело Врубеля к циклу произведений на темы русского народного эпоса и сказок. Наряду с гордыми и трагическими титанами, ангелами и пророками родились иные образы. Это были тоже сильные и героические, но непосредственные и даже наивные натуры. Их отличала цельность и простота.

Непосредственным толчком к созданию этих образов была работа в керамической мастерской С. И. Мамонтова, позднее — выполнение костюмов и декораций к операм Римского-Корсакова на фольклорные темы («Снегурочка», «Садко», «Царь Салтан»). Летом 1891 года он делает важное признание. В Абрамцеве ему «слышится... та интимная национальная нота, которую хочется поймать на холсте и в орнаменте». Важно отметить, что в «национальной ноте» — даже в таком частном ее проявлении, как орнамент,— для Врубеля содержалось очень многое. Ему было дорого не только русское своеобразие. В национальном, неотделимом от народного, он уловил (как он пишет в том же письме) музыку «цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированно и бледного Запада»¹.

Создавая театральные декорации на сцене частной оперы, Врубель пишет о добром влиянии на него Римского-Корсакова и сообщает композитору о желании посвятить себя «исключительно русскому сказочному роду»².

Инстинктивная тяга Врубеля к духовным силам и чувствам народа и практическая разобщенность с ним и его идеологами составляли трагедию художника, были источником непреодолимых противоречий. Характерно для него, что постижение народного, национального возникало через искусство: через орнамент, былинку, сказку, музыку. Не непосредственные наблюдения, а уже воплощенный в культуре опыт народа стал для него источником вдохновения в композициях на русские темы.

Первой большой работой этого рода было панно «Микула Селянинович». Былинные образы могучего пахаря Микулы и воина Вольги с дружиной решены на громадном холсте в пре-

увеличенных формах и моделированы в характерной для Врубеля угловатой манере, напоминающей мозаику.

Панно «Микула» и «Принцесса Греза»³ были не только отвергнуты жюри Всероссийской нижегородской выставки, но и обруганы в печати. С критикой их выступил и Горький, сотрудничавший в «Нижегородской газете». Горького отталкивала непривычная условность, сознательно усиленная Врубелем в декоративных работах.

Нижегородские панно были высоко оценены художниками Поленовым и Коровиным, которые бескорыстно помогали Врубелю окончить их (по его эскизам) к сроку. Поленов выделял их (наряду с панно Коровина на северные темы) из всего представленного на выставке.

Фантастические образы и условность в решении их были постоянным поводом к упрекам Врубелю в декадентстве. Эти упреки с болью воспринимались художником. Зимой 1899 года он заканчивал новую картину «Богатырь» и, собираясь отправлять ее на выставку, писал сестре: «Ведь я аттестован декадентом. Но это недоразумение, и теперешняя моя вещь, мне кажется, достаточно его опровергает»⁴.

Сюжет былины о Микуле и Вольге, вероятно, послужил толчком к созданию обобщенного образа не богатыря Вольги, а Богатыря вообще (как это не раз было у Врубеля). В одном из эскизов к «Микуле» (Гос. Третьяковская галерея) всадник Вольга по пропорциям, по трактовке коня напоминает будущего «Богатыря». В этом новом герое Врубеля как бы соединились черты обоих персонажей былины — крестьянина и воина. В квадратном грузном всаднике с головой без шеи, как будто растущей из гигантских плеч, в его славянском народном лице с ястребиными светлыми глазами, в небольшой плотной лошади, точно вросшей ногами в почву, сказочное переплеталось с реальным. Условность, присущая сказке во всем — в формах, колорите, настроении, — отличает врубелевского «Богатыря» от «Богатырей» Васнецова, созданных немного ранее (в 1898 году).

Подлинными шедеврами являются получившие общеевропейскую известность «Царевна Лебедь» и «Пан».

Об оригинальности Пана — греческого бога природы, принявшего у Врубеля совершенно

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 79.

² Там же, стр. 106. Сближение Врубеля с Римским-Корсаковым произошло благодаря прекрасной русской певице Н. И. Забеле, которая в 1896 г. стала женой художника. Римский-Корсаков чрезвычайно ценил ее и был дружен с семьей Врубеля.

³ На могиле легенды XIII в. о трубадуре Жоффруа Рюбеле. Интерес к сюжету был очевидно подогрет стилизованной пьесой Эдмона Ростана, вышедшей на русском языке в 1895 г.

⁴ «Врубель. Переписка...», стр. 85.



М. Врубель. Пан. 1899 год.
Гос. Третьяковская галерея

национальный славянский облик, писала зарубежная пресса¹. На фоне далей, освещенных молодым красноватым месяцем, появляется бородатый старик с седыми кудрями вокруг грубого скуластого лица. Синие очи его бездонны. Корявые узловатые руки напоминают руки «Богатыря» и корни старого дерева, косматые ноги точно растут прямо из почвы. Черты существа мифологического нераздельны в нем с чертами русского крестьянина, старого пастуха со свирелью в руках.

Не только в образах сказочных богатырей Врубель избавлялся от проклятия демонизма и трагичности, которые его преследовали в дру-

гих замыслах. В женских образах на темы русских опер-сказок он воплотил нежные, кроткие натуры, отличные от иступленно-страдающих мадонн киевского периода, от призрачных видений в декоративном панно («Принцесса Греза», «Сирень»), от чувственно-соблазнительных красавиц в «Венеции» и роковой женщины в «Испании». Чистоты и душевности полны «Морская царевна» и «Царевна Лебедь». В них есть и прелесть образов народной фантазии и обаяние той, кто проникновенно исполнял эти роли на сцене — Забелы-Врубель².

² Партии Морской царевны — Волховы в «Садно» и «Царевны Лебедь» в «Сказке о царе Салтане» исполнялись Забелой с особым совершенством. Врубель очень любил музыку этих опер и не пропустил ни одного спектакля с участием жены. См.: «Врубель. Переписка...», стр. 204.

¹ См. выдержки из немецкой газеты в «хронике» «Мира искусства», 1902, № 1, стр. 14.

*М. Вруб е л ь.
Портрет С. И. Мамонтова.
1897 год.
Гос. Третьяковская галерея*



Более других художника увлек образ Царевны Лебеди, он возвращался к ней несколько раз. Законченный вариант (1899, Гос. Третьяковская галерея) — одно из самых популярных созданий Врубеля. Изобретательно найден по силуэту фантастический образ девушки-птицы, глубоко человечно раскрыта ее душа. Нежное задумчивое лицо в жемчужном венце — трогательно-печально. Этой нежности и печали вторит догорающая заря и длинные переливы в крыльях — перламутровая гамма от зеленовато-синего и серого к розовому. Про живопись этой кар-

тины хочется сказать, что она оркестрована», точно мелодия, — мысль искусно поддержана гармонией всего оркестра.

Органически связаны с работами Врубеля на мотивы народного эпоса и сказок картины «К ночи» (1900) и «Сирень» (1900—1901). По сюжету это пейзажи. Необычайная тонкость и точность в наблюдениях природы сочетаются со своеобразно-мифологическим отношением к ней. Мастерски передает художник эффекты заката или ночного освещения, структуру цветов, повадку животных. Но, не ограничиваясь наблю-



*М. Врубель.
Портрет Н. И. Забелы-Врубель.
1898 год.
Гос. Третьяковская галерея*

денями и свободно владея средствами, чтобы передать все это в живописи, Врубель стремится проникнуть как бы в тайный смысл природы, слиться с ней, постигнуть то, что не открывается поверхностному взору.

Так, он пишет теплый вечер в степи («К ночи»), красные и розовые чертополохи («будяки»), огнем горящие на закате. На фоне потемневшего неба очень хороши по силуэту пасущиеся кони. Они вызывают в памяти «Стри-

гунов» (1904, Гос. Третьяковская галерея) Серова — тоже прекрасный вечерний пейзаж с животными. В мартовских сумерках, в подростящих жеребятах, еще робких, но почувствовавших волю, Серов передает чувство щемящее и бесконечно нежное, которое пронизывает его любовь к России, природе, ко всему живому в ней.

У Врубеля в мирной вечерней сцене есть тревожно-таинственное, что он улавливает в

природе, когда близится ночь. Точно почуяв недоброе, встрепенулся один из коней. Крадущимся движением направляется к животным могучий чернородый человек. Его наполовину скрытое в траве обнаженное тело такого же красновато-коричневого тона, как шкура коней. Даже в повадке у него есть что-то злое и звериное. Кто это: пастух, конокрад или фантастический полевик? Прелесть картины в ее сказочности, в непринужденном слиянии природы с вымысла.

Пытаясь определить самое характерное в своем восприятии природы, Врубель формулирует его как дар *Aufschwung'a* (порыва)¹. Вдохновенная напряженность в мироощущении, отличавшая его произведения от многих современников, и была врубелевской душевной «призмой»². Это сказалось в его философских и эпических замыслах, в пейзажах и, наконец, в портретах.

Изображая конкретное лицо, Врубель не ограничивался передачей внешнего сходства. Как всякого большого художника, его интересовала суть физического и духовного облика человека. Однако в понимании этой сути он проявлял иногда значительную субъективность, отличаясь этим от таких классиков реалистического портрета его времени, как Репин и Серов. Создавая портреты людей, разных по складу, меняя приемы и технику, Врубель вносил в их трактовку многое от своей индивидуальности, резко усиливал в них черты, психологически ему близкие. Этим отмечены портреты Мамонтова, Арцыбушева, Брюсова, жены, маленького сына, автопортреты.

Сам художник очень ценил портрет Мамонтова³. Он написал его в традиции парадного обстановочного портрета, сидящим в глубоком кресле на фоне интерьера с коврами и скульптурой. Сумеречное освещение, резкие контрасты черного костюма и ослепительно белых манжет и манишки усиливают напряженность. Все бытовое, шумное, веселое исчезло из характера портретируемого. В его кажущейся сдержанности угадывается огромный внутренний напор. Итак, самая главная пружина в характере человека без многих существенных, но все же второстепенных элементов — вот принцип художника.

Такую же властную направленность в понимании природы можно увидеть и в портрете сына в колясочке (1902). Он выдержан в холодных сиреневых и голубовато-синих тонах. Колорит определяется огромными синими глазами ребенка, напряженно-сосредоточенными; нежное прозрачное лицо вылеплено маленькими штрихами, точками лилового-сиреневого цвета. Мальчик сидит в светлой коляске, как в раковине и, выглядывая из нее, жадно постигает мир. Портрет пронизан тревогой, точно художник предчувствовал раннюю смерть сына и свою собственную обреченность⁴.

Соотношение субъективного и объективного, «природы» и «призмы» очень интересно проявилось в портретах жены художника. Врубель писал и рисовал ее много раз, не говоря уже о том, что ее черты запечатлены в «Морской царевне», в «Царевне Лебеди», в скульптурах «Волхова», «Гесна» и других произведениях.

Нельзя не вспомнить портрет жены, который очень ценил сам автор. Он был написан в клинике психиатра Усольцева под Москвой, где лечился художник. В неярком свете пасмурного северного дня на фоне тонких березовых стволов и яркой травы художник написал Забелу в лилово-синем прозрачном платье с двумя розами у пояса — темно-красной, почти черной, и светло-кремовой. В обрамлении розово-синей шляпы ее худощавое лицо с бледным румянцем, задумчиво-печальное, напоминает Серафима в одном из вариантов Пророка⁵. Художник заострил отдельные черты модели, удлинив овал, увеличив глаза, — придал лицу выражение отрешенности. Здесь он не просто усиливал то, что составляло скрытую суть природы, а своевольно преломлял ее в духе своей мечты. При этом он оставался влюбленным в природу, в детали. Он тщательно рисовал все 32 березки фона, узор их коры, с наслаждением работал над розами, заботился, чтобы жена позировала после прогулки, порозовевшая, иначе яркое пятно шляпы бледнило ее.

Своеобразие этого портрета Забелы-Врубель на фоне березок (Гос. Русский музей) особенно проявляется при сопоставлении с карандашным портретом ее той же поры (там же). Здесь уже ничего не напоминает о Серафиме, о

¹ См. письмо к жене 1904 г. («Врубель. Переписка...», стр. 118).

² «Призма» — у Врубеля очень емкое понятие, которым он обозначал, в сущности, творческую индивидуальность, воспринимающую объективный мир личность. См.: «Врубель. Переписка...», стр. 32.

³ Там же, стр. 117.

⁴ Мальчик родился здоровым, но с залысой губной, в которой видели признак вырождения. Он умер от воспаления легких, не достигнув и двух лет. У Врубеля, потрясенного несчастьем и отчаянием жены, начался второй длительный приступ душевной болезни.

⁵ Речь идет о «Шестикрылом серафиме» (акварель. Всесоюзный музей А. С. Пушкина).



*М. Врубель. Автопортрет.
Уголь, сангина. 1905 год.
Гос. Третьяковская галерея*

грусти не от мира сего. В блестящем воздушном, но подробном рисунке (даже бородавка над верхней губой не была забыта) запечатлена артистически-тонкая, умная женщина, еще прелестная, но уже начинающая увядать. Если говорить об элементарной точности, вероятно, этот портрет был ближе всех к натуре.

Незадолго до полной потери зрения по заказу журнала «Золотое Руно» Врубель, находясь в клинике, нарисовал углем и сангиной портрет Валерия Брюсова, стихи которого ему очень нравились. Художник изобразил его сто-

ящим со скрепченными на груди руками и устремленным вдаль взглядом. Таков он и в описаниях современников, которые видели его читающим стихи. В портрете нет деловитого энергичного организатора, острого полемиста, эрудита, здесь только поэт Брюсов.

Вспоминая о сеансах у гаснущего, но все еще неутомимо творящего мастера, Брюсов говорил, что после этого портрета ему других не нужно и что он лишь стремится остаться похожим на свое изображение, созданное Врубелем.

В нескольких автопортретах последних лет

(1904—1905) заострены суровая сосредоточенность, строгая подтянутость мудрого и печального человека и совсем растворились черты увлекающегося, приветливого и кроткого Врубеля, каким знали его близкие. Ушло все повседневное, житейское, и осталось то, чем художник особенно дорожил в себе, что почитал главным.

Как ни различны работы Врубеля в портретном жанре, в них можно заметить ведущую тенденцию — художник приподымал человека, извлекал из его характера самое сильное и высокое. При этом здесь не было ни тени фальши, ничего общего с приукрашиванием. Врубель не выдумывал то исключительное, что он изображал в людях, обычно он лишь усиливал существовавшее в натуре. Любой большой мастер поступал так же. Особенность Врубеля заключалась в том что у него не было склонности к заострению характеристик в критическом и тем более в сатирическом направлении. Он не портретировал людей неприятных ему или просто безразличных, изображая лишь тех, кто был ему дорог. И в портретах его влекло к патетическому и к лирике.

Наследие Врубеля при всем многообразии цельно.

Пристально вглядывался он в богатый формами и красками материальный мир, стремясь передать его как можно живее, осязаемее, подлиннее. Чуткий к новым открытиям своих современников, русских и французоз, реалистов и импрессионистов, он сам неутомимо работал над линией, цветом и светом — основными средствами живописца, позволяющими воплотить жизнь в зрительных образах.

При всей жадности к впечатлениям, при всей остроте восприятия природы, Врубель не довольствовался тем, чтобы только уловить и воплотить ее, он не останавливался на зрительном и чувственном, одержимый желанием дойти до сути, раскрыть «душу» явлений. Так было в «Сирени» и «Жемчужине», в «Микуле Селяниновиче» и «Богатыре», в «Венеции» и «Испании», в «Демонах» и «Пророках», в портретах Мамонтова, Брюсова и самого себя.

Дойти до сути — важнейший принцип реализма, и творчество Врубеля, действительно, один из интересных редких вариантов безгранично многообразного могучего направления, которое получило в России развитие в литературе, живописи, музыке, театре XIX века. Врубель не был непосредственным продолжателем реализма передвижников. Он тяготел к фантастике и символам, к их всеобщности, ассоциативности, емкости, он почитал в искусстве высо-

кое и патетическое. Все это объясняет, почему ему были дороги не только завоевания ближайших предшественников, но и опыт мастеров средневековья и Ренессанса.

Одним из проявлений кризиса, начавшегося в буржуазной культуре XIX века, был натурализм, своеобразное перерождение реализма, сохранивший некоторые его черты, но лишенный его основ, понимания масштаба и существа явлений. Врубель ненавидел ограниченность, «заземленность» натурализма. При этом он оставался ревностным сторонником постижения реальной природы, человека, вещей.

До конца своей творческой жизни наряду со сложными фантастическими видениями — «Серафимом» (1904), «Пророком Иезекииелем» (1906) и другими — он рисовал портреты, пейзажи, натюрморты, жанровые сценки¹. Они поражают свежестью, воздушностью, влюбленностью в самое обыкновенное — в голые зимние деревья большого сада, пушистый снег, граненое стекло, узор галстука. Не было пропасти между фантастическим и реальным. В строгие натурные работы Врубеля проникало его «ясновидение» (таково, например, среди портретных зарисовок последних лет изображение доктора Ф. И. Усольцева)², а мир фантастический был объемным, трехмерным, материальным, но до предела напряженным в цвете, до предела заостренным, а иногда и преобразенным в формах. Интересно свидетельство критика, выступившего в 1912 году, в пору укрепления кубистов и футуристов в дореволюционном русском искусстве: «„современные“ кубисты... не посягнули на Врубеля... им не стоило бы труда воспользоваться его кристаллизирующими формами... Однако они отступили перед той привычной реальностью, которая неотлучно являлась в каждой работе Врубеля, перед бесконечной жизненностью его образов»³.

При всей страсти Врубеля к прекрасному главным он почитал духовную жизнь в целом, при всей преданности форме никогда не сводил ее к одной технике. «Как „техника“ есть только способность видеть, так „творчество“ — глубоко чувствовать, а так почувствовать — не значит погрузиться в прелестную меланхолию или

¹ Рисунки играющих в карты и читающих больных, портреты докторов П. Карпова, Ф. Усольцева, больной Станкевич, санитаря, студента, пейзажи из окна, натюрморт со свечой и др.; хранятся в Гос. Третьяковской галерее, Гос. Русском музее и частных собраниях.

² См. статью: Н. Дмитриев в а. Рисунки М. А. Врубеля. — «Искусство», 1955, № 4.

³ Б. Шуйский. М. А. Врубель и публика. — «Свободным искусствам», 1912, апрель-май, стр. 29.

взвиться на крыльях пафоса... а значит — забыть, что ты художник, и обрадоваться тому, что ты, прежде всего, человек»¹. Так, понятие «техника» для Врубеля гораздо уже понятия «творчество», а понятие «художник» гораздо значительнее понятия «художник». Один из талантливых и умных современников Врубеля, композитор Б. В. Асафьев, написавший прекрасную книгу о русской живописи, по-видимому, не читал только что цитированного письма Врубеля к другу художника В. Е. Савинскому (оно опубликовано недавно), но он видел его работы на выставках «Мира искусства», по мере того как они появлялись, сравнивал с другими, размышлял и вот к чему пришел в итоге: «Была ли борьба этического с эстетическим во Врубеле? Несомненно. В этом художнике, выдаваемом за индивидуалиста-эстета, этос² подчинял себе живопись и в конце концов подчинил. Если бы западноевропейский художник, типа того же Фортунни, я уже не говорю о Макарте и ему подобных „поэтах роскошной кисти“, обладал живописным дарованием, близким врубелевскому, теми открытиями в цвете, в переливах „цветности“, в *тембрах* раковин или в красочных „слагаемых“ сирени, разнообразных цветов в букете, а то и просто скатерти или стула, или человеческих морщин, — что бы он сделал с подобного рода достоянием? А Врубель искал только выражения своей беспокойной мысли и порывистой души. Посмотрите на изображение глаз у него. Взор матери в русской „Pieta“, глаз гадалки, „толстовский“ глаз русского „Пана“, взор „Демона“... Слово идейность плохо сюда подходит. Оно звучит обнаженным интеллектуализмом. Вернее, это — испуганная мысль. Испуганная неизвестным, непознанным, или — детски наивная — ужасами человеческой действительности или холодом смерти?»³.

В гуманизме Врубеля, в том, что его волновала не только красота, но и страдание, не только эстетическое, но и этическое, — еще раз раскрылось его родство с реализмом. Знаменательно, что на Западе в период господства абстракционизма появился термин «дегуманизация

искусства». Теоретики антиреалистических течений прощались с гуманизмом, освобождались от него.

* * *

Итак, природа и человек в творчестве рассмотренных нами художников раскрылись в новых аспектах, в различном эмоциональном строе, и русское искусство благодаря им стало богаче и изощреннее. Последнее особенно важно. Дело не только в более высокой живописной технике и артистичности, но и в большей сложности и тонкости чувств, их оттенков и переходов, которые выражала эта живопись; дело и в той лаконичности, иногда недосказанности, которая, давая толчок воображению, требует самостоятельной внутренней работы для постижения замысла. Для восприятия этой живописи нужен известный уровень, известная воспитанность эмоциональная, интеллектуальная, так же как все это необходимо при восприятии музыки симфонической, оперной, инструментальной по сравнению с песней.

Неизбежны были и потери. В искусстве, вероятно, невозможно непрерывное приумножение путем простого сложения старого с новым. Из живописи конца XIX — начала XX века ушла открытая и смелая публицистичность, мужественная героика, которой отличались демократический реализм второй половины XIX века вообще и творчество лучших представителей этого направления — Репина и Сурикова в особенности. Все растущие противоречия буржуазной действительности, эпоха кризиса, в которую формировалось новое поколение художников, сыграли здесь существенную роль.

Однако традиции реализма не оборвались, он продолжал развиваться, принимая новые формы. В пору первой народной революции в России, в 1905—1907 годах, русское искусство вновь обогатилось произведениями большого публицистического накала. Но не только это свидетельствовало о живых силах реализма. Вторгаясь в новые области все более усложняющейся жизни, осваивая новое содержание, рождая новые средства для его воплощения, пользуясь различными приемами, в том числе импрессионистскими и символическими, реализм конца XIX — начала XX века открыл перед художниками и зрителями новые горизонты в познании человека и природы. Эти завоевания вошли в нашу современную советскую культуру.

¹ «Врубель. Переписка...», стр. 99.

² «Этос» — термин, которым Асафьев пользуется постоянно, означал у него «этическое».

³ Б. Асафьев [И. Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Вступительная статья, подготовка текста и комментарии М. Эткинда. Л.—М., 1966, стр. 66.

«МИР ИСКУССТВА»

Н. П. ЛАПШИНА



Рубеж XIX и XX столетий отмечен новым явлением в истории русской художественной культуры — сложением «Мира искусства». Под этим наименованием разумеется комплекс явлений — так назывался и журнал, и выставки, устраиваемые его редакцией, и, наконец, общество художников, организационно оформившееся очень поздно — лишь в 1910 году. По существу же это целое направление в искусстве, наиболее ярко выказавшее себя именно на рубеже двух веков — в 1890-х и 1900-х годах, в эпоху брожения, охватившего русскую интеллигенцию, в том числе и художественную, перед надвигавшейся первой русской революцией, в эпоху всевозможных поисков ответа на новые проблемы, поставленные русской действительностью, «когда старое бесповоротно у всех на глазах рушилось, а новое только укладывалось, причем общественные силы, эту укладку творящие, впервые показали себя на деле, в широком общенациональном масштабе, в массовидном, открытом действии на самых различных поприщах лишь в 1905 году»¹.

Духовное формирование будущих деятелей «Мира искусства» приходится на конец 1880-х и на первую половину 1890-х годов. В юношеском возрасте они были современниками весьма знаменательных процессов в русском искусстве.

В конце 1880-х и в 1890-х годах в русском искусстве можно видеть новые, небывалые прежде явления. Если раньше было два противостоящих

друг другу лагеря — передвижники, объединявшие все лучшее в русском искусстве, и академизм, связанный с реакционной идеологией, то в 1880-х годах появляется новое поколение художников. Самые яркие фигуры среди них — М. А. Врубель, В. А. Серов и К. А. Коровин. Когда «мирискусники» вступили на арену русской художественной жизни, эти три мастера уже достаточно ясно «высказались» в своих произведениях, а старший среди них — Врубель — создал к тому времени большинство своих работ. Художники этого поколения начали самостоятельную творческую работу в эпоху жестокой реакции, наступившей после убийства народовольцами Александра II 1 марта 1881 года. Это была кризисная эпоха для русской передовой интеллигенции. Народнические идеалы потерпели крушение. «Именно в эту эпоху.— по словам В. И. Ленина,— всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания»². В 1883 году возникла марксистская группа «Освобождение труда». Но большая часть интеллигенции еще не нашла идейной опоры, была подавлена разгромом народничества, гнетом самодержавия. Эпигоны народничества начинают проповедь «постепенства» и «малых дел». Среди молодежи в эту эпоху «безвременья» нарастает аполитизм.

Надо сказать, что в искусстве старшее поколение передвижников, людей «святого времени»

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 162—103.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 331.

1860-х годов (Чехов), и в 1880-х высоко несло знамя критического реализма. Репин и Суриков создают в это время свои лучшие произведения, проникнутые народно-освободительными идеями. Но художественную молодежь все явственнее занимают новые искания. Характерный факт: в 1887 году юноша Серов писал невесте: «... в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное»¹. Столь взволнованное высказывание обычно сдержанного Серова в высшей степени симптоматично. Это «хочу, хочу отрадного» звучит почти как заклинание художника, обороняющегося от «тени огромных крыл» реакции, персонифицированной впоследствии Блоком в образе Победоносцева, очертившего Россию, по слову поэта, «дивным кругом», «заглянув ей в очи стекляннм взором колдуна» («Возмездие»). Стремление к красоте, к гармонии, к «отрадному», как реакция на тяжелые впечатления бытия, типично для ряда художников, начавших свой творческий путь в 1880-х годах. С этим стремлением связан и повышенный интерес к проблемам формы, мастерства, «художественности».

Поиски «отрадного» имеют у разных художников различную окраску: у Константина Коровина они получают импрессионистическое выражение, у Врубеля носят характер устремленности к сказочным, фантастическим образам, у Нестерова — к поэтизации религиозного чувства, наконец, у Серова, ученика Репина, в конце 1880 — начале 1890-х годов явственнее всего звучит тема прекрасной человеческой личности, привлекательной физически и духовно, исполненной либо молодой радости жизни, свежести чувств («Девочка с персиками», 1887, «Девушка, освещенная солнцем», 1888), либо благородства духовного облика, творческого артистизма, обладавшего в глазах художника высоким достоинством («Портрет К. А. Коровина», 1891, «Портрет И. И. Левитана», «Портрет Ф. Таманьо», оба 1893 и др.).

Художественные поиски молодых живописцев далеко не сразу находят признание у большей части художников, публики и критики. Врубель, как известно, пережил подлинную трагедию непризнания. К. Коровин и даже Серов подвергались самой жестокой, подчас глумливой критике. Но в исторической перспективе очевидно, что именно эти художники становят-

ся определяющими фигурами в искусстве 1890-х годов.

В такой обстановке произошло вступление будущих «мирискусников» в художественную жизнь. Весьма характерно, что «Мир искусства» вырос из гимназического, а затем студенческого кружка, группировавшегося в конце 1880 — начале 1890-х годов вокруг младшего сына известного в свое время архитектора Н. Л. Бенуа — «Шуры» Бенуа. Сначала это было «общество самообразования», как пошутили называли его сами участники², состоявшие преимущественно из учеников петербургской частной гимназии К. И. Мая³. Деятельными участниками кружка кроме самого Бенуа были его однокашники Д. Философов, В. Нувель, Г. Калинин и Н. Скалон. К ним присоединились бывший ученик той же гимназии, покинувший ее, не кончив курса, в 1888 году для учения в Академии художеств К. Сомов, Л. Розенберг, вошедший впоследствии в историю искусств под фамилией своего деда — Бакста, затем А. Нурок и двоюродный брат Д. Философова, приехавший из Перми, — С. Дягилев и, наконец, племянник А. Бенуа, бывший всего на 5 лет моложе своего дяди, — Е. Лансере. В 1892—1893 годах участником кружка был служащий французского консульства в Петербурге Шарль Бирле, познакомивший всех остальных с поэзией французских символистов — Верлена, Рембо, Малларме и с художественными журналами новейшего направления — «*Mercure de France*» и «*La Plume*»⁴.

Некоторые исследователи считают основателей «Мира искусства» принадлежащими к аристократическим кругам⁵. Это едва ли правильно. Будущие «мирискусники» были по преимуществу выходцами из семейств буржуазной интеллигенции, в основном художественной. Александр Бенуа, как мы уже упоминали, был сыном архитектора. По женской линии его дедом был также известный архитектор А. К. Ка-

² См.: А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры. Л., 1928; Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа, 1885—1899. Страничка воспоминаний (машинописный текст). Секция рукописей ГРМ, ф. 137 (А. Н. Бенуа), ед. кр. 14.

³ См.: Д. Философов. Майские жуки.— «Речь», 31 октября (13 ноября) 1910 г.

⁴ О Шарле Бирле и его роли в кружке Бенуа см.: Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа, л. 16.

⁵ См., например: В. Евгеньев-Максимов, Д. Максимов. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930, стр. 126.

¹ В. Серов. Переписка. 1884—1911. Вступительная статья и примечания Наталии Соколовой. Л.—М., 1937, стр. 113—114.

вос, строитель Мариинского театра в Петербурге и Большого театра в Москве. Константин Сомов был сыном хранителя Эрмитажа, историка искусства А. И. Сомова. Отцом Дмитрия Философова был крупный чиновник, но более известна его мать — общественная деятельница А. П. Философова, урожденная Дягилева, поборница женского образования, способствовавшая созданию в 1878 году Высших женских бестужевских курсов, увековеченная Александром Блоком в образе Анны Вревской в поэме «Возмездие». («Кто с Анной Павловной был связан, — всяк помянет ее добром...» — «Возмездие», первая глава, 650). Евгений Ласкере — племянник А. Н. Бенуа, сын его старшей сестры и известного скульптора-анималиста.

Участник «общества самообразования», «невские пиквикианцы» читали лекции, знакомя друг друга с живописью, музыкой, историей театра и литературы¹. В искусстве их любимцами в эту пору становятся Менцель и Беклин, в литературе — Э.-Т.-А. Гофман, вдохновлявший их много лет. Из современных русских художников они более всего ценили Репина, Сурикова и Серова. Почти все они страстно увлекались театром. Событием для них в зиму 1889/90 года были гастроли мейнингенцев и первые представления «Спящей красавицы»².

Душой юношеского кружка был Александр Бенуа. В родительском «доме Бенуа, что у Николы Морского», его с детства окружали предме-

ты искусства, он постоянно слышал разговоры об искусстве и видел, как создаются художественные произведения, в частности пятнадцатилетним мальчиком (в 1885 году) он наблюдал с замиранием сердца, как И. Е. Репин писал портрет жены его брата Альбера пианистки М. К. Бенуа, что произвело на подростка огромное впечатление³. Кроме того, в доме было множество увражей по искусству, иностранных книг и журналов, которые «пудами», по выражению самого Бенуа, выписывались из-за границы. Члены семьи Бенуа, в том числе и «Шуринька», регулярно осматривали художественные выставки, бывавшие в Петербурге. Поэтому Бенуа был гораздо более сведущим в вопросах искусства, чем его юные товарищи. Это и притягивало к нему остальных. Но было у Бенуа еще одно качество, которое делало его «руководителем» молодых друзей в эти ранние годы, а позже сделало признанным идеологом «Мира искусства». Это его дар педагога, воспитателя художественного вкуса, постоянное стремление пропагандировать то, чем он восхищался в искусстве, во что он верил. Об этом даровании «педагога» единодушно говорят все современники, писавшие о Бенуа: его отмечают С. Дягилев, И. Грабарь, П. Перцов, А. Остроумова-Лебедева, Д. Философов⁴. Последний, в частности, писал в своей не-

¹ Темати лекций, — вспоминал Александр Бенуа, — были «Характеристика великих мастеров живописи» (это читал я и успел прочесть жизнеописание Дюрера, Гольбейна и Крампа), «Французская живопись в XIX в.» (тоже я — дальше Жироде и Жерара, кажется, не дошло), «Верования в загробную жизнь у разных народов» (читал Скалон, отличившийся от всех нас уклоном к материалистическому мирозерцанию), «Тургенев и его время» (читал Гриша Калинин, лекции его были очень живые и остроумные), «Русская живопись» (читал Левушка Бакст, успевший нас познакомить лишь с творчеством Г. Семирадского, Ю. Клевера в соединении с другими пейзажистами, и К. Маковского; за симпатии к этим художникам ему сильно попадало от других), «История оперы» (читал Валечка Нувель, сопровождал свой доклад интересными музыкальными иллюстрациями), «Александр I и его время» (читал младший из нас — Дима Философов, но, кажется, дальше 1806 года он не дошел) (А. Бенуа а. Указ. соч., стр. 9).

² Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа, л. 1. Далее Философов вспоминает: «За неполных три сезона (1886—1889.— Н. Л.) я был в театре 59 раз. И чего тут только нет. Французские фарсы, вроде *Mam'selle Nitouche*, где отличался покойный *Hittetans* и классические «квартирные» при участии Ауэра, Пиккеля, Вейсмана и Давыдова. Пьески — в Фенелле, Ферри-Джермано — в Кармен, а рядом — Стрепетова в «Горькой судьбине», Мельников — в Руслане...» (см. там же, л. 2).

³ «В 1885 году я сподобился, — вспоминал впоследствии А. Н. Бенуа, — не только лично познакомиться с Репиным, но видеть его изо дня в день за работой и слушать его речи об искусстве. Илья Ефимович начал писать портрет жены Альбера Марии Карловны. Происходило это в квартире брата, находившейся этажом выше нашей и служившей как бы продолжением нашего обиталища. Репин писал Машу играющей на рояле и метко схватил то выражение «холодной вакханки», с которым эта замечательно красивая женщина, откинувшись назад, как бы поглядывает на своих слушателей. Портрет уже после нескольких сеансов обещал быть чудесным, но затем что-то помешало продолжению работы (не то Марья Карловна просто надоело позировать, не то она отправилась в какое-либо турне, и портрет так и остался неоконченным). Но пользу я себе извлек из того, что успел видеть в течение тех пяти-шести раз, когда украдкой, не смея шевельнуться, замирая в молчаливом упоении, я следил за тем, как мастер пытливо всматривается в модель, как он затем уверенно мещает краски на палитре и как «без осечки» кладет их на полотно. Ведь ничто так не похоже на волшебство, как именно такое возникновение живого образа из-под кисти большого художника [...]. Польза заключалась в том, что я вообще видел, как это делается, как создается настоящее искусство, а не тот его эрзац, которым почти все вокруг меня довольствовалося» (А. Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания, т. I. Нью-Йорк, 1955, стр. 368—369).

⁴ П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие Б. Ф. Поршнева. М.—Л., 1933, стр. 284; А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916, т. II. Л.—М., 1945, стр. 12; Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа. Секция рукописей ГРМ,

опубликованной статье 1916 года «Юношеские годы Александра Бенуа»: «И опять-таки, именно Шура придавал „взрослый тон“ нашему увлечению, был в сущности нашим „педагогом“. Художником в техническом смысле слова он себя тогда еще не сознавал, как, например, Костя Сомов, который из 6-го класса нашей гимназии¹ перешел в Академию художеств и тем самым уже в 16 лет признал себя художником. Бенуа долго колебался. Слишком широк был диапазон его увлечений и интересов. Но тогда уже, в последних классах гимназии, со всей яркостью проявились в нем две, столь характерные для него черты: талант педагога и активная, так сказать, творческая любовь к театру. Он не только наслаждался театром, но уже пользовался им как орудием для самостоятельных творческих планов в этой области»². Сам Бенуа также ощущал в себе «педагогическое призвание и потребность собирать вокруг себя единомышленников»³.

Мы останавливаемся так подробно на истории этого студенческого кружка потому, что в нем весьма явственно, хотя, разумеется, еще незрело, проявились тенденции, которые характерны для дальнейшего пути «Мира искусства» и связанных с ним художественных образований. Это, во-первых, «западничество» большинства его участников, стремление приблизиться к мировому художественному процессу. Второй характерной чертой было тяготение к синтетическому охвату явлений искусства, даже не только искусства, а, пожалуй, культуры в це-

лом (изучение не только живописи или литературы, но и музыки, театра, истории религий). Многие из участников кружка «разрывались» между несколькими увлечениями и долго колебались в связи с этим в выборе своего жизненного пути. Эта широта охвата, направленность к синтетическому осмыслению искусств впоследствии дали себя знать в таких ответственных деятельности «мирискусников», как «Русские балеты» или проекты монументально-декоративных росписей в содружестве с архитекторами. По сути дела, осуществленный участниками кружка через несколько лет журнал был первым плодом этого стремления к соединению различных искусств. Это была невиданная в то время в России попытка создания журнала как единого художественного организма.

Третьей характерной чертой кружка была обращенность по преимуществу в прошлое. Почти все лекции, прочитанные в «обществе самообразования», были посвящены прошедшим эпохам («далее Жироде и Жерара, кажется не дошло».) Факт знаменательный. Петербургские юноши искали и находили прекрасное в прошлом, отворачиваясь от «жалкого века» (Блок), отворачиваясь от действительности, грозящей «неслыханными переменами, невиданными мятежами». Любопытно, что и в современном искусстве они в эту пору отмечали прежде всего произведения, в которых воспевалось прошедшее. Они достаточно холодно отнеслись, например, к современным им импрессионистам и в то же время восхищались такими художниками гораздо меньшего масштаба, как Бердсли, Кондер, Юлиус Дитц, соответствовавшими их ретроспективным устремлениям.

Постепенно из «кружка самообразования» выкристаллизовывается наиболее активная группа, для которой искусство становится делом жизни. Отпадают Калинин, Скалон и эпизодические «вольнотрушатели». К середине 1890-х годов участники кружка заканчивают «курс наук». Бенуа, Дягилев, Философов и Нувель кончают юридический факультет Петербургского университета. Опять-таки характерный факт: даже те из «мирискусников», которые стали впоследствии профессиональными художниками, не кончили Академии. Бенуа, правда, поступил в 1887 году вольнослушателем в Академию художеств, но «в академических стенах он встретил только „тоску и ужас“ и, так и не осилив головного класса, в марте 1888 года он уже перестал посещать Академию»⁴. Бакуст также Академию

¹ ф. 137, ед. хр. 14, л. 4; С. Дягилев. По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке», часть II. — «Мир искусства», 1902, № 11, Хроника, стр. 39.

² Здесь Философов ошибается. К. Сомов покинул гимназию Мая, окончив 7-ой класс в 1888 году, о чем гласит «свидетельство», хранящееся в Секции рукописей ГРМ, ф. 133, ед. хр. 71, лл. 43, 43 об.

³ Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 4. Далее Философов пишет: «В то время, как для других участников „кружка самообразования“ чтение лекций было случайностью, для Бенуа это было как бы призванием. С внешней стороны он плохой лектор (слово «плохой» подчеркнуто карандашом А. Бенуа и на полях его пометка: ?! Просто не лектор. — Н. Л.). Публично, насколько мне известно, он выступал всего один раз на собраниях в память бар. Н. Н. Врангеля. Профессура же его в Школе бар. Штиглица была слишком кратковременной. Но публичными докладами и чтениями с кафедры не исчерпывается роль профессора и педагога. Это не единственные формы педагогического влияния. По существу же Бенуа обладает именно талантом профессора [...]. Тот же Врангель [...] просто не существовал бы как историк искусства, не встретив он на своем пути такого профессора-друга, как Бенуа. (Там же, л. 6).

⁴ А. Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания, т. II, стр. 347.

⁵ С. Эрнст. Александр Бенуа. Пг., 1921, стр. 12.

не кончил. Лансере получил художественное образование в Школе Общества поощрения художеств под руководством Я. Ф. Ционглинского, а затем в Париже (1896—1899). Дольше всех учился в Академии К. Сомов (1888—1897), посещавший после обновления Академии в 1894 году мастерскую И. Е. Репина одновременно с Ф. А. Малявиным, И. Э. Грабарем, А. П. Остроумовой.

Закончив учение, будущие «мирискусники» отправляются за границу. Большинство из них путешествовало и раньше, знакомясь с искусством Западной Европы, но в 1895—1896 годах многие оседают в Париже на более или менее длительный срок. Осенью 1896 года в Париж приезжает с женой Бенуа, ставший к тому времени хранителем собрания кн. М. К. Тенишевой, которая поручила ему формирование коллекции акварелей иностранных художников. Бенуа живет во Франции до мая 1899 года. Этот период имеет существенное значение для его творчества, так как именно в эти годы он находит одну из своих основных тем — тему Версаля. Еще раньше в Париж уезжают Е. Лансере и Л. Бакст, несколько позже Бенуа — скульптор-анималист А. Л. Обер с женой, А. П. Остроумова и К. А. Сомов. Пребывание их всех во Франции дало им серьезное знание как классического, так и современного западного искусства. Связь с Петербургом не прерывается. Ведется оживленная переписка с оставшимися на родине друзьями, они встречаются во время кратковременных наездов из Парижа в Петербург и из Петербурга в Париж, обмениваются мнениями и впечатлениями. В эти годы очень заметную роль в дружеском кружке начинает играть С. П. Дягилев (1872—1929). Когда-то «родственник из провинции», один из младших участников «сенакля», несостоявшийся певец и композитор¹, он в октябре 1895 года, т. е. 23 лет

от роду дает себе в письме к любимой мачехе Е. В. Панаевой-Дягилевой автохарактеристику, свидетельствующую о немалой проницательности и ясности ума, хотя и не лишенную кокетства: «Что касается до меня, то надо сказать опять-таки из наблюдений, что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в-третьих, большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, если хочешь, я, кажется, нашел мое настоящее значение — меценатство. Все дается, кроме денег, — *mais ça viendra*»².

В этом письме сказалась талантливость Дягилева по умению понимать и определять возможности человека, которая впоследствии позволила ему так блестяще выбирать себе сотрудников в своей многосторонней деятельности. Недаром он слыл «Наполеоном», «Петром Великим» «Мира искусства». Если Бенуа был идейным вождем движения, то Дягилеву выпала роль собирателя художественных сил, объединившихся в «Мир искусства». Организации журнала и выставок под этим названием, о которых давно поговаривали участники кружка Бенуа, предшествовали три выставки, устроенные Дягилевым в 1897 и 1898 годах. — Выставка английских и немецких акварелистов, Выставка скандинавских художников и, наконец, Выставка русских и финляндских художников, «устроенная в нарядном, только что тогда отделанном зале Музея Штиглица, устроенная с невиданным изяществом и открывшаяся с большой помпой (играл даже оркестр)»³. Эти выставки достаточно ясно обозначили круг интересов будущих «мирискусников». О впечатлении, произведенном выставками на художественную молодежь, очень живо рассказал в своих воспоминаниях М. В. Нестеров: «Вот группа академистов; они категоричны, рубят с плеча: в восторге от Серова, восхищаются Левитаном. Новые сло-

¹ На музыкальные интересы С. П. Дягилева в юности проливает, в частности, свет не опубликованное ранее письмо Д. Философова к Александру Бенуа от 20 августа 1893 г. из имени Философовых «Богдановское» Псковской губ.: «14-го августа у нас был форменный концерт. Программа следующая.

I. а) *Nocturne* — Давыдова
 б) *Nocturne* — Хорин
 на виолончели исп. Н. И. Дягилев
 II. а) «Блестит роса» ром.
 б) «Не плачь, дитя» из оп. Демон } Рубинштейна
 с) *Es hat die Rose sich beklaget*, ром. кн. С. Волконского
 исп. С. П. Дягилев
 III. Концерт для виолончели (*en la tin*) Гольтермана
 исп. Н. И. Дягилев

IV. Монолог Амфортаса Р. Вагнера из «Парсифала»
 исп. С. П. Дягилев

V. а) *Mélodie* — С. П. Дягилева

б) *Amoretten* — Шуберта

исп. Н. И. Дягилев

V. а) «Дева и Солнце» ром.

б) «Псалмопевец Давид» ром. } С. П. Дягилева

исп. автор

VII. *Prélude* к оп. Лоэнгрин — Р. Вагнера в 4 руки
 исп. М. В. Каменецкая и С. П. Дягилев

Как видишь, у нас даже исполнялись нигде не исполнявшиеся еще вещи, и успех был большой». (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1671, л. 19, 19 об.)

² Отдел рукописей ИРЛИ, ф. 102, д. 88, л. 446 об.

³ А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 29.

ва, термины. Вспоминают выставку в школе Штиглица (Выставка русских и финляндских художников. — *Н. Л.*), всех этих шведов, порежцев, финляндцев, сецессионистов, любят их, помнят поименно. Как они яркие, как много в них света! Вот настоящая живопись! Там есть „настроение“. Ясно, что надо делать... Мы с ними. А если с ними, то, значит, — против М., против К., против всех этих черных, тяжелых, тенденциозных полотен.

Так говорила тогда зеленая академическая молодежь. Так говорили и мыслили уже многие.

Имя Дягилева повторялось все чаще и чаще. Дягилев и его друзья, главным образом Александр Бенуа, поставили себе целью так или иначе завербовать все, что было тогда молодого, свежего... К даровитым, смелым новаторам потянулись все те, кто смутно искал выхода из тупика, в который зашли тогда передвижники, сыгравшие в 80-х и 90-х годах такую незабываемую роль в русском искусстве¹.

Блестящий организаторский талант Дягилева помог привлечь уже на Выставку русских и финляндских художников помимо основной группы участников дружеского кружка — Бенуа, Бакста, Сомова, Лансере — целый ряд крупных дарований, в том числе москвичей — Врубеля, К. Коровина, Серова, Нестерова, Левитана, Рябушкина, Малютина, А. Васнецова, финнов Эдельфельта, Галлена, Бломстеда, скульптора Вальгрена и др.

Объединив молодые художественные силы, основная группа приступила к созданию журнала, о котором уже давно мечтали участники кружка. По свидетельству Философова, «задуман он был летом 1897 г. после первой устроенной Дягилевым выставки английских и немецких акварелистов (фев. 1897 г.) и перед Скандинавской выставкой в залах О-ва Поощрения художеств (осень 1897 г.)»². В письме в Париж к Бенуа от 8/20 октября 1897 года Дягилев излагал программу своей деятельности: «Ты уже знаешь от Кости (Сомова. — *Н. Л.*), что я весь в проектах, один грандиознее другого. Теперь я проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примк-

нуть к журналу новую, развившуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности; словом, я вижу будущее через увеличительное стекло... Я жду от тебя по крайней мере пять статей в год, хороших и интересных все равно о чем... Название журнала еще не знаю»³.

Название журнала долго не могли установить. Бенуа предлагал назвать его «Возрождение», видимо, в ответ на обвинения в декадентстве. Споры о том, являются ли новые тенденции в искусстве, возглавлявшиеся в России Серовым⁴, К. Коровиным, Врубелем и другими, упадком, декадансом или, напротив, возрождением искусства, уже велись в ту пору на страницах печати.

В 1897 году в «Ниве» была напечатана большая статья Грабаря, присланная им из Мюнхена, под боевым заголовком «Упадок или возрождение?»⁵

Наконец, было решено назвать журнал «Мир искусства». Средства на издание на первых порах дали кн. М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов. Редактором стал С. П. Дягилев. В ноябре 1898 года почти одновременно с выходом первого номера журнала «Искусство и художественная промышленность», издаваемого обществом поощрения художеств под редакцией Н. П. Собко, явился в свет и первый номер «Мира искусства» за 1899 год. Подготовительный период закончился. «Мирискусники» получили возможность высказаться перед широкой публикой.

В первом и втором номерах журнала была напечатана большая статья Дягилева «Сложные вопросы», — статья, в достаточной мере дилетантская, особенно в первой своей половине, где автор рассматривает предшествующее искусство и эстетические взгляды в XIX веке, но важная для истории «Мира искусства» своей программностью. Эпиграфом были взяты

³ Цит. по кн.: А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 27—28.

⁴ И. Э. Грабарь писал: «Когда П. М. Третьяков, своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова «Девушка, освещенная солнцем», приобрел ее в 1889 г. для галереи, Владимир Маковский на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: «С каких пор, Павел Михайлович, вы стали пригивать вашей галерее сифилис?» (И. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937, стр. 125). Этот эпизод вместе с другими свидетельствует о накале страстей, кипевших в пору появления нового направления в русской живописи.

⁵ «Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве». Литературные приложения к «Ниве», 1897, январь — февраль.

¹ М. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959, стр. 169.

² Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 24.

слова Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Статья состоит из четырех частей: «Наш мнимый упадок», «Вечная борьба», «Поиски красоты» и «Основы художественной оценки». Вкратце их содержание сводится к следующему.

В первой части статьи, отводя от себя и своих единомышленников упреки в декадентстве, Дягилев переходит в атаку на современных последователей трех главнейших направлений в искусстве XIX столетия — классицизма, романтизма и реализма. Его вывод: все три направления к настоящему времени пришли в упадок, а их представители и являются истинными декадентами. Вторая часть посвящена борьбе «узкоутилитарной тенденциозности» с теорией «свободы искусства». Эта часть чрезвычайно противоречива и наименее доказательна. В одном лагере сторонников «узкоутилитарной тенденциозности» оказываются у Дягилева Прудон, Чернышевский¹, Писарев, Брюнетьер, Рескин и Лев Толстой. С одной стороны, он не отрицает общественного значения искусства — «эту старую неоспоримую истину»², а с другой, — утверждает, что «творец (в смысле художник. — Н. Л.) должен любить лишь красоту и лишь с нею должен вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы»³.

В третьей части своей статьи Дягилев анализирует две основные, по его мнению, теории красоты в искусстве. Он рассматривает теорию английского искусствоведа Рескина и воззрения французских декадентов, впрочем, тщательно избегая употребления самого слова «декадент». Дягилев излагает довольно подробно взгляды Рескина на искусство как подражание нетронутой, девственной природе, «далеко превосходящей человеческое воображение». Редактор «Мира искусства» полемизирует с утверждением Рескина, что «природа должна быть воспроизводима с кропотливостью»⁴. Не соглашаясь с основными выводами Рескина, Дягилев отвергает также идеи Бодлера и Эдгара По, Пеладана и Гюйсманса об основополагающей роли воображения, как некоей «божественной»

способности художника. Сравнивая оба взгляда на искусство и отдавая все же предпочтение Рескину, Дягилев выдвигает на первый план роль личности творца, роль индивидуальности. «Именно в этом отражении идей и явлений на натуру художника, — пишет он, — для нас состоит интерес художественного произведения»⁵.

Утверждению этого индивидуализма в искусстве посвящена последняя, позитивная часть статьи, написанная с большим задором и энергией и тем отличающаяся от трех предшествующих, сравнительно более осторожных (исключая выпад против Чернышевского) по своим формулировкам. Она открывается положением о том, что «красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах, причем нам совершенно безразлично, откуда почерпнуты эти образы, так как произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца...»⁶. Развив это положение, Дягилев переходит к формулированию задач художественной критики. Они сводятся у него к воспеванию искусства, к торжественной встрече всякого нового проявления таланта, к «пению гимнов». «Богам» «художественной мифологии» он называет Джотто, Шекспира и Баха и ставит рядом с ними Пюви де Шаванна, Достоевского и Вагнера. В конце статьи рассматривается «большой вопрос современного и особенно русского искусства» — вопрос о национализме. От имени «жаждущего красоты поколения» Дягилев призывает «всосать в себя всю человеческую культуру хотя бы для того, чтобы отвергнуть ее потом»⁷.

Таким образом, капитальным пунктом «программы» Дягилева стало утверждение автономности искусства и свободы художника, а задача художественной критики формулировалась как воспевание личности творца. Надо сразу же отметить, что журнал в дальнейшем отнюдь не отличался «железной последовательностью» в проведении этих взглядов. В частности, художественная критика в нем вовсе не ограничивалась «пением гимнов» талантам. Вообще воззрения, высказываемые на страницах журнала, отличались большой противоречивостью, и не только взгляды различных авторов, но часто и взгляды одного и того же участника претерпевали на протяжении нескольких лет издания

¹ Именно в этой части статьи Дягилева содержатся грубые выпады против Чернышевского («варварский образ» и т. д.), которые не могли не оскорбить не только последователей эстетики Чернышевского, но и всех, кто чтит память великого русского демократа, полжизни прошедшего на картоне и в ссылке.

² «Мир искусства», 1899, № 1-2, стр. 15.

³ Там же, стр. 16.

⁴ «Мир искусства», 1899, № 3-4, стр. 43.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 50.

⁷ Там же, стр. 59.

журнала заметную эволюцию. В одном объединялись участники журнала с самого начала — это в борьбе на два фронта — против академизма и против передвижничества. В условиях русской художественной жизни конца 1890-х годов эти два фронта порою смыкались, так как, с одной стороны, профессура Академии после реформы 1893 года состояла преимущественно из передвижников, а с другой — на выставках передвижников появлялось все больше таких картин Богданова-Бельского, Бронникова, Бодаревского, П. А. Брюллова, Лемана и других, которые принципиально не отличались от полнотен салонного академизма.

С появлением в журнале статей Бенуа (в первых номерах он, будучи в Париже, не участвовал) явилась и доказательная художественная критика, основанная отнюдь не только на вдохновенной интуиции, а на серьезном сравнительно историческом подходе к произведению искусства. Весьма знаменательно, что в первой же статье Бенуа, присланной им в журнал осенью 1898 года, он, по его собственным словам, «не только не бросал камней в реализм и сюжетность, но, напротив, ратовал за них, выражая возможность их возрождения...»¹ Эта статья была «со всевозможными церемониями» отвергнута редакцией, «как не своевременная»².

Статья Дягилева, систематические заметки в отделе художественной хроники журнала с едкими выпадами против Верещагина, Клевера, Айвазовского, В. Маковского, Мясоедова и других вызвали бурю негодования среди художников и критиков и передвижнического и академического лагерей. Антагонизм усилился в связи с первой выставкой, устроенной журналом в 1899 году. Она была международной. Помимо произведений русских художников — Бакста, Бенуа, Ф. Боткина, А. Васнецова, Головина, К. Коровина, Левитана, Малявина, Малютина, Нестерова, Поленова, Е. Поленовой, Переплетчикова, Репина, Серова, Сомова, Трубечкого, Ционглинского, Щербатова, Якунчиковой — на ней были представлены в изобилии полотна Дега, Ренуара, Моне, Пюви де Шаванна, Анкетена, Леона Фредерика, Бенара, Уистлера, Казена, Симона, Раффаялли, Больдини, Либермана, Лермита, Ленбаха, Лагуша, Кондера, Каррьера, Бренгвина, Эдельфельта, Галлена и др. Всего было выставлено более 350 произведений. Как

видно уже из перечисленных имен, иностранный отдел выставки был довольно пестрым: рядом с именами, занявшими почетное место в истории мирового искусства, здесь представлены художники очень скромного дарования, но по различным причинам бывшие в ту пору «в моде». Этот подбор отражал неустоявшиеся вкусы редакции журнала, желание представить все «громкие имена» в европейском искусстве. С большинством художников эта выставка знакомила русскую публику впервые. Несмотря на полное отсутствие представителей новейших для той поры западных художественных течений, выставка «переполнила чашу терпения». В. В. Стасов напечатал возмущенную статью под названием «Подворье прокаженных»³ по аналогии с описанием калек и уродов в «Соборе Парижской богородицы» В. Гюго. Репин отказался от дальнейшего участия в журнале «Мир искусства» негодующим письмом в редакцию «Нивы». Письмо было перепечатано в № 10 «Мира искусства» за 1899 год в сопровождении «Письма И. Репину» С. Дягилева. Письмо Репина «По адресу „Мира искусства“» представляет особый интерес, так как освещает суть разногласий. В нем затрагиваются и критические статьи в журнале и выставка Мира искусства. В написанном с большим темпераментом «Письме» Репин выступает на защиту академической школы, «традиций знания, логического наблюдения законов формы и колорита природы»⁴, обвиняя журнал и пропагандируемые им произведения в дилетантизме. Он горячо защищает исторические картины Айвазовского, Моллера, Флавицкого, Плешанова, В. П. Верещагина, Седова, Трутовского, Риццони от нападок журнала, вступает за работы знаменитого польского художника Я. Матейко, критиковавшегося в одной из статей И. Грабаря. Репин подвергает критике чрезмерно превозносимые редакцией, обильно представленные на устроенной журналом выставке полотна Леона Фредерика, а также работы Галлена, Моне, Анкетена, Кондера и др. В пылу полемики достается и Родену, его статуя Бальзака и «Еву», бывших на французской выставке, Репин называет близкими «к каменным бабам, украшавшим скифские могилы на юге России». Отдавая должное «молодому человеку с образованием и энергией» — И. Грабарю, ставшему деятельным участником «Мира искусства», «способному юноше» К. Сомову, высоко ставя «энергию

¹ А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 37—38.

² Там же, стр. 38.

³ «Новости и биржевая газета», 8 февраля 1899 г.

⁴ «Мир искусства», 1899, № 10, стр. 2.

г. Дягилева, его умение хлопотать, ездить далеко за экспонатами, умение улаживать с собственниками художественных произведений», указывая, что «нельзя не дорожить этим образованным молодым человеком, так полюбившим искусство», Репин вместе с тем обвиняет редакцию в игнорировании русского искусства, в пережевывании «европейской жвачки» и даже называет представителей «Мира искусства» «„чужаками“ России».

Надо отметить, что, полемизируя с Репиным по вопросам академической традиции и зарубежного искусства, журнал высоко оценивал творчество самого художника. Тот же № 10 за 1899 год, где было напечатано письмо Репина с отказом от сотрудничества, в иллюстративной части был почти целиком посвящен творчеству художника. Кроме произведений Репина журнал обильно репродуцировал работы других выдающихся русских мастеров того времени. В первом же номере воспроизводились росписи и картины В. Васнецова и работы Левитана. Журнал систематически знакомил читателей с новыми произведениями Серова, Нестерова, Врубеля, Сергея и Константина Коровиных, Остроухова, Трубецкого, Бразы, Малявина, Сомова, Пурвита и многих других. Особое внимание уделялось воспроизведениям декоративно-прикладного искусства — работ тех же Врубеля и К. Коровина, Малютина, Головина, Е. Поленовой и т. д.

Предметом особых забот редакции было оформление и полиграфическое исполнение журнала. В этом смысле он открывает собой новую эпоху в истории русского книжного искусства. Перед совершенно неопытными в издательском деле Дягилевым и Философовым, ведавшим литературной частью журнала, а также бывшим чем-то вроде секретаря редакции¹, с самого начала встала масса проблем — фотографирование и репродуцирование произведений искусства, вопросы шрифта, печати и т. д. Журнал начал выходить в то время, когда «Александр I» Шильдера считался высокохудожественным изданием. Елизаветинский шрифт откопали в Академии наук, репродукции первое время заказывали за границей.

В оформлении журнала явственно ощущается движение от стиля модерн в его русском варианте к сложению ретроспективного, собственно «мирискуснического» стиля, опиравшегося на классические образцы книжного оформления.

Первые номера журнала вышли со «сливочной» обложкой К. Коровина, с изображением избушек в виде фриза в верхней части и двух рыбок внизу, фигурировавших затем в бесчисленных карикатурах на «Мир искусства», с художничным рисованным шрифтом. Обложка со своим вопиюще неконструктивным решением, «непостроенностью» листа несла явные черты модерна. Недаром воспитанный на образцах старой книги Бенуа назвал эту обложку «смешной»². Столь же неконструктивна и по своим принципам близкая к модерну обложка М. Якунчиковой с изображением лебедя в зарослях, сменившая коровинскую начиная с № 13 журнала за первый год издания. Более удачны были последующие оформления Сомова, Бакста и Е. Лансере, в которых уже воплощаются специфические приемы типичной «мирискуснической» графики. Неизменно сохранялась марка журнала с изображением орла, сидящего на горной вершине, выполненная Бакстом. Только к третьему году издания — 1901-му — журнал принял тот вид, о котором мечтали его создатели. Появилась прекрасная сочная печать текста и иллюстраций. Если номера журнала за два первых года по качеству печати и книжной графике далеко уступают своим собратьям — зарубежным художественным журналам, таким как выходявший в Берлине «Пан», как английский журнал «Студио», французский «Плюм», то в последующие годы «Мир искусства» находит свой стиль и во многих отношениях их превосходит и прежде всего, — художественным уровнем графики — виньеток, заставок, концовок, заглавных букв, рисованных шрифтов, выполнявшихся Бакстом, Лансере, Бенуа, Сомовым, Добужинским, Билибиным и др. Своеобразным увенчанием графики журнала был помещенный в нем в последнем году издания первый вариант иллюстраций А. Бенуа к «Медному всаднику», ставших классикой книжной иллюстрации. Именно с графики журнала «Мир искусства» начинается период блестящего расцвета русской, а затем советской книжной графики. Она могла бы быть предметом специального исследования.

Одной из существенных сторон деятельности журнала была пропаганда старых русских мастеров. В конце XIX века русское искусство XVIII—начала XIX века было почти в полном забвении, не изучалось и плохо хранилось. Уже со второго номера журнала, где были помещены портреты смольнянок Д. Г. Левицкого, начинается систематическая пропаганда русского

¹ А. Бенуа. Воспоминания о балете.— «Русские записки». Париж, 1939, апрель, стр. 115.

² А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 45.

искусства. Главная роль здесь принадлежит А. Н. Бенуа. Под своим именем и под псевдонимом Б. Веньяминов (иногда Б. Вениаминов)¹ Бенуа опубликовал ряд статей и заметок, посвященных живописи и архитектуре XVIII — начала XIX века, положив начало углубленному изучению этой эпохи. Под его влиянием изучением искусства той поры начинают заниматься В. Курбатов, С. Яремич, Н. Врангель и др. Несколько позже включается И. Грабарь, развернувший впоследствии самостоятельное издание «Истории русского искусства». С 1901 по 1903 год Бенуа редактирует издание «Художественные сокровища России». Дягилев в 1902 году выпускает обширную монографию о Левицком. Собранный в ней фактический материал доныне не утратил своего значения. Наконец, в 1905 году, уже после окончания издания журнала, Дягилев с помощью Бенуа и других художников «Мира искусства» организует в Таврическом дворце знаменитую портретную выставку. На ней было экспонировано более двух тысяч портретов. Эта выставка, по словам И. Э. Грабаря, «выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столь же русских, сколько и западноевропейских, среди которых был не один десяток мастеров первоклассного значения. С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века: вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Все это привело к решительным и часто неожиданным переоценкам, объяснившим многое до тех пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения»².

Как мы уже упоминали, литературным отделом журнала заведовал Д. Философов. При его содействии в журнале начинают печататься Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, З. Н. Гиппиус, В. В. Розанов, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Андрей Белый (Б. Н. Бугаев), Лев Шестов (Шварцман) и др. Наиболее активно участвовали первые четверо. Постепенно на место ста-

тей, связанных более или менее с вопросами искусства, они дают все больше статей, трактующих занимающие их в ту пору религиозно-философские вопросы. Два года (1900—1901) из номера в номер печатается «левшафан» Мережковского «Толстой и Достоевский» и его продолжение — «Христос и Антихрист». Религиозно-философские работы занимают в журнале все больше места, вызывая неудовольствие сотрудников художественной части во главе с Бенуа. Редакция делится как бы на два лагеря. Это расхождение проявилось настолько отчетливо, что вылилось в открытую полемику Бенуа с Мережковским в 1903 году. На страницах журнала «Новый путь» Бенуа писал: «Вы (т. е. Мережковский.— Н. Л.) ...человек глубоководной, но по природе вещей чисто аскетической культуры, вы много говорите о „плоти“, отлично понимаете ее отвлеченную сущность, но безусловно не чувствуете ее конкретно. Отсюда и ваше отношение к жизни и искусству... Наша же точка зрения (по крайней мере моя) — не эстетизм, не наслаждение, а восхищенный трепет... Для вас весь мир, как для первых христиан, завешен какой-то дымкой, он ушел куда-то далеко от вас, вы уже почти не видите его, только помните о нем по собственному, в особенности же по чужому опыту... Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, на „железные дороги, телеграфы и телефоны“, на всю современную жестокость и пошлость жизни, на все подлое искажение земли, — для нас мир все еще полон прелести, а главное полон обещаний. Не все еще — полотно железной дороги, не все — мостовая: кое-где еще растет зеленая травка, сияют и пахнут цветы... В качестве русского вы — человек торопливый, вы принимаете за признаки близости всемирного конца простое ощущение близости собственного конца — смерти... Вот это-то личное подтачивание вы и принимаете за всеобщее»³. Бенуа заключает свое письмо к Мережковскому словами: «Вот видите, как все мои мысли направлены к продолжению, у вас же все сводится к заключению...»⁴.

«Мир искусства» в 1903 году явно испытывал кризис. Видимо, желая обновить состав сотрудников журнала и изменить его направление, Дягилев летом 1903 года обратился к А. П. Чехову, высоко ценимому редакцией, с приглашением стать редактором беллетристического

¹ Псевдоним Бенуа раскрыт в упомянутой рукописи Философова «Юношеские годы Александра Бенуа». (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 35.)

² И. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937, стр. 156.

³ Из частной переписки. Письмо художника А. Б. К. Д. С. Мережковскому.— «Новый путь», 1903, февраль, стр. 156—158.

⁴ Там же, стр. 158.

отдела реформированного журнала. «...Судьба будущего журнала и вообще всего дела зависит от Вашего к нему отношения. Это не фраза — вот почему: обновление „Мира искусства“ может быть только от прилива к нему новых сил... Нам совершенно необходима помощь, подмога человека, стоящего вне нашей кружковщины и вместе с тем близкого нам, ценимого нами, — такой человек — Вы. Согласитесь, что ни одно истинно литературное явление в России теперь не может быть вне Вас... Наконец, нельзя ли было бы наш журнал разбить на несколько отделов. Общее наблюдение и ведение я взял бы на себя, так же как и отдел современных пластических искусств, отдел беллетристический Вы взяли бы на себя; отдел старинного искусства взял бы Бенуа; отдел критики взял бы Мережковский; театральные отделы взял бы Философов...»¹

Чехов ответил решительным отказом, мотивируя, во-первых, невозможностью для него по состоянию здоровья жить в Петербурге, а во-вторых, невозможностью ужиться под одной крышей с Мережковским², которого он двумя годами ранее в письме к редактору «Журнала для всех» В. С. Мирякову назвал «сытейшим Мережковским»³. В другом письме к Дягилеву Чехов характеризовал религиозное движение среди интеллигенции решительно отрицательно: «Теперьшня культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорим, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает»⁴. Сопоставляя эту мысль Чехов с положением в журнале «Мир искусства», можно сказать, что художественная часть журнала, несмотря на всю противоречивость ее позиции, порой эстетскую узость и крайности, внесла значительную лепту в развитие русской культуры. В литературной же части плодотворного было гораздо меньше, чем исторически обреченного на забвение благодаря реакционным взглядам религиозных философов. 1904 годом издание журнала закончилось.

Еще раньше, в 1903 году, состоялась последняя выставка журнала «Мир искусства». Поводом к прекращению выставок было недовольство московских художников диктаторскими приемами Дягилева. «Несравненный Сергей Павло-

вич... — вспоминал М. В. Нестеров, — наезжая в Москву, посещал мастерские художников, как когда-то делал Третьяков, — делал это без его благородной скромности, делал совершенно по-диктаторски, распоряжался, вовсе не считаясь с авторами. Рукою властной отбирал, что хотел, жаловал, карал и миловал их»⁵. Однако причины неудовлетворенности московских художников «Миром искусства» были, конечно, более глубокими и имели принципиальный характер. К тому времени вскрылись противоречия между наиболее типичными «мирискусниками» с их ретроспективными устремлениями пока за-таенной, но все же ощущаемой иронией, поисками вдохновения в прошлом, в игре воображения и живописцами московской школы, наследниками Саврасова и Левитана, такими, как К. Коровин, А. Васнецов, С. Иванов, Остроухов, Переплетчиков и другие с их приверженностью натуре, правде современной русской жизни. В результате на основе выставок «36-ти» в Москве был образован «Союз русских художников», куда влилась и основная группа «мирискусников».

* * *

Журнал и выставки под флагом «Мир искусства» временно прекратились как раз накануне революции 1905 года. Представители основной группы «мирискусников» встретили революцию по-разному: часть из них приветствовала революцию и активно включилась в работу над сатирической графикой, часть отнезалась к революции на первых порах довольно аполитично. Бенуа в самом начале революционных событий уехал за границу⁶ и прожил до 1907 года во Франции. Дягилев, занимавшийся выставкой в Таврическом дворце, и В. Нувель, по сообщению Философова, «относятся к ней (к революции. — Н. Л.) или с брюзжанием (комфорт нарушен: то почты нет, то рестораны бастуют, то света нет и т. д.) или гутируют (пикантно, что

⁵ М. Нестеров. Указ. соч., стр. 174.

⁶ Философов писал Бенуа 7/20 апреля 1905 г.: «...твоё бегство за границу меня окончательно запугало. Говорю бегство — потому что ты собрался вдруг, гораздо раньше, чем предполагал, как-то для меня по крайней мере неожиданно.

Если это было для здоровья мальчика (сына Бенуа Николая. — Н. Л.), то почему же ехать в Париж? Разве не следовало ехать прямо на юг, на солнце, туда, где он действительно мог скоро поправиться, парижская же весна в нетеплых квартирах для ребенка (одно слово неразб. — Н. Л.) вряд ли пользительна. Словом, я здесь чего-то не понимаю...» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1672, лл. 10 об., 11).

¹ Из архива А. П. Чехова. Публикации (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей). М., 1960, стр. 272.

² А. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., 1957, стр. 540.

³ Там же, стр. 466.

⁴ Там же, стр. 503.

пулемет на церковной колокольне)»¹. Отношение Дягилева к революции было противоречивым. В одном из его частных писем сочетается лишь эстетическое зрелищное восприятие декоративных эффектов города в дни Всероссийской октябрьской стачки и «стихийной красоты» событий с желанием человека, оторванного волей обстоятельств от своего «настоящего» дела, чтобы все поскорее кончилось. Вот его письмо Бенуа от 16 октября 1905 г.; «Дорогой Шура. Не возмущайся моему молчанию. Что у нас творится — описать невозможно: запертые со всех сторон, в полной мгле, без аптек, конок, газет, телефонов, телеграфов и в ожидании пулеметов!

Вчера вечером я гулял по Невскому в бесчисленной черной массе самого разнообразного народа. Полная тьма и лишь с высоты адмиралтейства вдоль всего Невского пущен электрический сноп света из огромного морского прожектора. Впечатление и эффекты изумительные. Тротуары черны, середина улицы ярко-белая, люди, как тени, дома — как картонная декорация.

Ты поймешь, что ни о чем ни думать, ни говорить не хочется.

Выставку (портретов в Таврическом дворце, который освобождался под Государственную Думу. — *Н. Л.*) ликвидировал почти без скандалов и слава богу. Впрочем, не убежден, что отосланные картины дойдут до своих мест! Мечтаю заняться изданием моего „Словаря русских портретов“ (осуществлен не был. — *Н. Л.*), но теперь только нудно и тупо жду событий, не зная, к чему они приведут.

Дима (Философов. — *Н. Л.*) хочет (1 сл. неразб.) „герценствовать“ за границу в свите г-д Мережковских. Насколько это нужно и своевременно — предоставляю каждому судить по-своему. Во всяком случае теперь — два выхода: или идти на площадь и подвергаться всему безумию момента (конечно, самому закономерному) или ждать в кабинете, но оторвавшись от жизни. Я не могу следовать первому, ибо люблю площадь только в опере или в маленьком итальянском городке, но и для кабинета нужен „кабинетный“ человек, и уж во всяком случае не я. Отсюда следствие плохое — нечего делать, ждать и терять время, а когда пройдет эта дикая вакханалия, не лишенная стихийной красоты, но, как всякий ураган, чинящая столько уродливых бедствий? Вот вопрос, который все теперь себе задают и с которым все время жи-

вешь. До разрешения его завидую тебе и дал бы несметные богатства, чтобы вырваться отсюда. Итак, не сетуй на меня. Верю, что придет и наше время»².

Из этого красноречивого документа мы, кстати, узнаем, что «общественник» Философов, в апреле обличавший Бенуа за бегство за границу, в октябре, когда развернулись революционные события, уже сам вместе со своими друзьями Мережковским и З. Гиппиус собирается покинуть Россию. Во время московского декабрьского восстания Философов пишет о России, как «аде крошечном»³. В январе 1906 года он с Мережковскими уже за границей и пишет Е. В. Панаевой-Дягилевой (мачехе С. П. Дягилева): «В Петербурге шекло, сумасшедший дом. В сем роскошном отеле мы — Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус и я... снег, катанье, прогулки, еда, тихая беседа, долгий сон — блаженствуем и бога славим»⁴. Из этих писем видно, что бывшие руководители «Мира искусства» оказались далеко не на высоте событий.

Значительно глубже и объективнее попытается разобраться во взаимном отношении революции и представляемой им культуры Дягилев в своей известной речи в Москве, опубликованной затем в «Весах» и многозначительно озаглавленной «В час итогов». В этой речи, сказанной, как будто, по частному поводу организованной им Таврической выставки, прозвучали ноты совершенно ясного сознания исторической обреченности той культуры, представителем которой по праву считал себя оратор. В конце своей речи Дягилев говорил: «... мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости... мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому без страха и неверья я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов; так же как и за новые заветы новой эстетики»⁵. Дягилев сам произнес здесь слово «свидетель», которое верно определило его позицию в эпоху революционной бури.

Наиболее передовые взгляды в эпоху революции 1905 года из главных деятелей «Мира

² Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 941, лл. 7—8.

³ Письмо Д. В. Философова А. Н. Бенуа от 20 дек. 1905/12 янв. 1906 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1672, л. 28).

⁴ Цит. по кн.: Н. Соколова. «Мир искусства». М.—Л., 1934, стр. 163.

⁵ «Весы», 1905, № 4, стр. 44.

¹ Письмо Д. В. Философова А. Н. Бенуа от 12/25 декабря 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1672, л. 24).

искусства» были у М. В. Добужинского и особенно у Е. Е. Лансере. Лансере осенью 1905 года посещает митинги, сочувствует социализму. 5 января 1906 года он пишет Бенуа: «Я не понимаю твой страх перед социализмом. Раньше всего оно неизбежно. Потом оно несокрушимо в силу своего требования справедливости. Уж мечту о лучшем будущем у рабочего из его души не вырвешь. И в то же время сила его будет все время увеличиваться. Конечно, я не верю в близость социалистической республики, но и не вижу, почему она должна быть „тоскливейшей“, почему мы обязаны ненавидеть царство демократии? Ведь уж и теперь искусство живо не аристократией, не миллионерами; правда, они кое-что покупают, но в общем это так случайно, так ничтожно, что разве возможно это противопоставить чувству возмущающей души несправедливости. А эпоха дворцов, садов и вообще царской пышности и великолепия, конечно, уже и теперь прошла безвозвратно. Наоборот, вся молодость, вся жизнеспособность, все надежды, весь энтузиазм на стороне левых. И если социалистические книжки пишут люди, не интересующиеся искусством, то отсюда еще не следует, что и сама жизнь станет столь же теоретична и однообразна. И поэтому, т. е. для того, чтобы в будущем искусство заняло должное место, нужно теперь протянуть руку людям будущего и вместе строить»¹.

Лансере и Добужинский принимают активное участие в создании революционных сатирических журналов. Оба активно работают в «Жупеле», а после его запрещения в «Адской почте», в качестве издателя которой выступает Лансере. Левое крыло «мирискусников» сближается в эту пору с Горьким, поместившем в «Жупеле» рассказ «Собака», а в «Адской почте» — притчу «Мудрец». Даже Сомов, которого «Жупел» «не захватывает, даже мало интересует»², был увлечен М. Горьким, «которого не любил и не ценил». «Видел я его недолго, — пишет Сомов Бенуа, — он мне показался милым с его ласковым лицом, не похожим на его бесчисленные портреты, с доброй страдальческой улыбкой. О художниках говорил любовно, деликатно и как бы их словами. Было неожиданно, что это Горький. Всех других, Бакста,

Добужинского он так же поразил, как и меня»³.

Самый, казалось бы «аполитичный» из художников «Мира искусства» Сомов, однако, много размышлял в связи с революционными событиями. Правда, активного участия в сатирической графике он не принимал, мотивируя тем, что «для данного момента это слишком мелкое дело тщеславно, самолюбиво. Он будет лучше в художественном отношении других листов, — писал он далее Бенуа, — но его существование рядом с ними и его сходство с ними есть нечто пошлое, банальное. Издавай мы его десять лет тому назад подпольно, мы бы могли иметь значение, теперь же он будет крикливым, будет гоняться за всякой новостью и сплетней в то время, как везде стихийно льется кровь и рушатся города [...] Теперь же я остался при „Жупеле“ потому, что все те, с кем я привык идти и обходиться в последние годы, при нем и у некоторых из них и пыл и надежды сделать нужно. Увлечены очень Серов, Нурок, Бакст, Добужинский»⁴.

По поводу августовского манифеста о созыве Государственной думы (булыгинской) Сомов писал: «Наша знаменитая конституция — наглый и дерзкий обман, это ясно, в ней кажется, нет даже крупницы, зерна, из кот[оро]го могло бы вырасти освобождение. Надо надеяться, что правители наши сами заблудятся в устроенных ими дебрях и сломят себе шею. Но я все же рад теперь: главное отвратительное и несправедливое зло — война прошла, как ужасный кошмар, от которого все задыхались»⁵. Однако революция 1905 года не отразилась прямо на творчестве Сомова, и причины этого изложены весьма выразительно им самим в обширном письме к Бенуа, написанном в декабре 1905 года. Обычно не любитель писать письма, Сомов, ощутивший грандиозность событий, изменил в этом случае своим привычкам и попытался сформулировать свое отношение как художника к революции. Письмо это особенно интересно потому, что принадлежит; может быть, самому типичному из «мирискусников».

Сомов писал: «Дорогой друг Шура, постараюсь рассказать тебе о своей психике в настоящее время, о которой ты меня спрашиваешь. Я потому не могу всей душой и, главное, ка-

¹ Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. кр. 322, л. 1, 2. Впервые опубликовано Э. П. Гомберг-Вержбинской в ее книге «Русское искусство и революция 1905 года». (Изд-во Ленинградского университета, 1960), содержащей превосходно обработанный большой фактический материал.

² Письмо К. А. Сомова А. Н. Бенуа от декабря 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. кр. 1561, л. 29 об.).

³ Там же, л. 32 об.

⁴ Там же; л. 29 об., 30, 30 об.

⁵ Письмо К. А. Сомова А. Н. Бенуа от 2 августа 1905 г. (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. кр. 1561, л. 25).

ким-нибудь делом отдаться револ[юционному] движению, охватившему Россию, что прежде всего безумно влюблен в красоту и ей хочу служить. Одиночество с немногими и то, что в душе человека вечно и неосязательно, ценю я выше всего. Я индивидуалист, весь мир вертится около моего „я“, и мне в сущности нет дела до того, что выходит за пределы этого „я“ и его узкости.

Отношение твое к событиям с точки зрения истории я слишком понимаю, знаю, что мы переживаем одну из вечно повторяющихся страниц в судьбе народов и что освободившемуся народу свобода достаёт ненадолго, что он фатально попадает под новое ярмо. Но я в то же время, и в этом мы, вероятно, с тобой расходимся, не боюсь происходящего, говорю для нас о страхе благородном, а не буржуазном или шкурном (который я тоже не считаю неблагородным, но весьма человеческим), не о нем, в котором не тряусь, пока еще события не угрожают мне расстрелом или фонарем, наоборот, насколько я могу найти из моего „я“, негодовать или восхищаться, я восхищаюсь каждой новой победой революции, не сомневаясь в ее добре, зная, что она выведет нас не в пропасть, а к жизни. Я слишком ненавижу наше прошлое! В деспотизм людей вроде тех, имена которых ты называешь, я не верю, Минские и другие им подобные — мне смешно, что ты таких принимаешь всерьез, — провалится — ведь это паразиты революции нашей — и уступят место невидимым другим, и почему знать, может быть, героям. От хотя бы ненадолго отвоеванной свободы при новом закреплении освободившегося народа всегда останется большой и осязаемый кусок свободы, в этом утешение и радость завтрашнего дня. Потом, прошлое чем-нибудь все-таки, да научает людей, каждое новое освобождение какой-нибудь части человечества должно внести новые, еще небывалые формы в жизнь. Мне кажется, как историк, ты это можешь подтвердить.

Наконец, судьба и ее неминуемость. Нам нечего и рассуждать! Всякому народу дано родиться, жить и умирать, наш же многомиллионный народ еще ведь в колыбели, и ему суждено зацвести пышным цветком — в этом я уверен! Я ненавижу все прошлое России, сделано ли было диктатурой и правительством у нас что-нибудь благородное, честное, истинно мудрое хотя бы за последнюю сотню лет по отношению к своему народу! Ведь нет же! Вообще я никогда не любил „князей“ и никогда не понимал к ним твоей слабости (я, конечно, всегда

любовался *Serenissimus'* ами и *Ireneus'* ами¹, но ведь это не серьезно в данном случае, это выходит в другую область). [...]

Что создано было для искусства под покровом князей в последние десятилетия? — все хорошее, что у нас теперь есть в литературе и искусстве — выросло без их участия и поддержки.

Всегда они третировали гениев, как своих *valets de chambre* — исключения единичны — принимали от них сокровища равнодушно, как должное. Вспомни судьбу Мсцарта, крепостного епископа Зальцбургского, или многих других. Наш Гофман мыкался по всей Германии и помер (1 сл. неразб.) почти нищим музыкантом! Конечно, такие персонажи из князей, как твой Людовик 14, величественны и грандиозны, но ведь это к нему отношение входит в область эстетики. Кому нужен хлеб, тому непонятны и ненужны эти великолепия князей. Всякому овощу свое время, жизнь требует новых форм, не бойся „хамства“, его не будет больше, чем его обыкновенно бывает. Нам же, немногим, нужно знать и утешаться, что красоты везде и во всем при всяком строе достаточно, чтобы вдохновлять поэтов и художников. К тому же прошлое всегда останется для нас, в него влюбленных и историков, нашей собственностью, нашим вдохновителем [...]»²

Итак, несмотря на признание исторической справедливости революции, индивидуалист, эстет, «влюбленный в прошлое», в Сомове воисторжествовал. В эти же дни он занят выполнением моделей «галантных сцен» для фарфора, вместе с кн. В. Н. Аргутинским-Долгоруковым с упоением роется в брик-а-браке антикварных магазинов («выловили несколько очаровательных вещей»³).

Разделение, происшедшее среди «мирискусников» во время революции 1905 года, имело далеко не случайный характер. После Великой Октябрьской социалистической революции А. Бенуа и К. Сомов оказались в эмиграции (деятельность С. Дягилева уже с 1907 года протекала за границей), Е. Лансерэ остался в Советском Союзе и создал в советское время свои наиболее значительные произведения.

В 1906 году «мирискусники» выносят свою деятельность на международную арену. Дягилев с присущей ему энергией устраивает грандиозную выставку русского искусства в Париже и

¹ Сомов имеет в виду князя Иринея, персонажа романа Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра».

² Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1561, лл. 27—29 об.

³ Там же, л. 31 об., 32.

Берлине. «Он решил на ней показать,— вспоминала А. П. Остроумова-Лебедева,— кратко и ярко историю развития в России изобразительных искусств — живописи, скульптуры и гравюры»¹. На выставке были показаны 35 икон из собрания Н. П. Лихачева и работы русских мастеров XVIII, XIX и начала XX века. Всего было выставлено более 700 произведений. Из современных художников особенно полно были представлены Врубель, Серов, Коровин, Малявин, Борисов-Мусатов, Бакст, Бенуа, Сомов, Грабарь, Остроумова-Лебедева, Рерих, Павел Кузнецов, ранний Ларионов. Выставка, по замечанию Грабаря, была «огромным международным событием»². Она пользовалась чрезвычайным успехом. Во французской прессе появились восторженные отзывы. Семь художников были избраны членами «Осеннего салона» с правом выставлять свои работы вне жюри.

Весной 1907 года выставка была перенесена в Венецию, но уже с исключением всей ретроспективной части.

В Париже в честь французских художников Дягилев устроил концерт русской музыки в Елисейском дворце, послуживший в какой-то мере началом «русских сезонов» в Париже. В 1907 году там были даны пять концертов русской музыки от Глинки до Скрябина, в следующем Дягилев привез «Бориса Годунова» в Шаляпиным. В 1909 году начинаются сезоны русского балета, в которых художники «Мира искусства» принимают самое активное участие. Работа Бакста, Бенуа, Головина, Рериха в постановках «русских сезонов» представляет собой одну из самых ярких страниц в истории «Мира искусства». К сожалению, до сей поры она освещена в советском искусствоведении совершенно недостаточно.

С 1903 до 1910 года «мирискусники» выставляются в «Союзе русских художников». В 1910 году происходит конфликт между Бенуа и группой московских художников. Поводом послужило неудовольствие москвичей тем, что Бенуа, будучи членом «Союза», критикует в прессе работы своих товарищей по выставкам. Бенуа, а вслед за ним и вся группа старых «мирискусников» вышли из «Союза» и возродили, «следуя сентиментальным побуждениям»³, «Мир искусства» уже без Дягилева. Председателем общества был избран Н. К. Рерих, славившийся

деловыми способностями. В общество помимо первого поколения «мирискусников» вошло много молодежи, часть которой имела с художественными традициями «Мира искусства» очень мало общего. Если примкнувшие к обществу Б. Анисфельд, З. Серебрякова, Н. Сапунов, С. Судейкин, С. Чехонин, Г. Нарбут и Д. Митрохин определенными сторонами своего творчества были связаны с основной линией развития «Мира искусства», то К. Петров-Водкин, М. Сарьян, А. Яковлев, Б. Григорьев и другие были связаны с ним по существу только совместными выступлениями на выставках. К моменту воссоздания «Мира искусства» положение на художественном фронте значительно изменилось. «К нам уже и не всякий,— писал Бенуа,— шел с той готовностью, как в то время, когда „Мир искусства“ был, бесспорно, наиболее передовой группой»⁴. Он был прав в том, что новый «Мир искусства» уже не был цельным организмом, как раньше. Второй период его существования не представляет собой того этапного явления, каким был «Мир искусства» на рубеже века, хотя отдельные участники общества и создали в 1910-х годах многие из своих лучших работ.

После первой выставки восстановленного «Мира искусства», организованной в 1911 году, общество просуществовало тринадцать лет. Последние его выставки состоялись уже после Октября — в 1918, 1922 и 1924 годах.

* * *

Основной группой художников «Мира искусства» принято считать его зачинателей — А. Н. Бенуа (1870—1960), К. А. Сомова (1869—1939), Л. С. Бакста (1866—1924), Е. Е. Лансере (1875—1946) и присоединившегося к ним в 1902 году М. В. Добужинского (1875—1957), объединенных вскоре после их выступления надолго приставшим к ним прозвищем «ретроспективных мечтателей»⁵.

Это наименование, впервые произнесенное С. К. Маковским, верно определяет внешние признаки их искусства, хотя и не исчерпывает его существа. В самом деле, пафос деятельности этих мастеров, особенно на первом этапе, заключался в увлеченном раскрытии красоты искусства прошлого времени. Они пропагандировали это искусство в своих высказываниях, книгах и статьях, они вдохновлялись им и в своем соб-

¹ А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, 1900—1916, стр. 99.

² И. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография, стр. 216.

³ А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 55.

⁴ Там же, стр. 56.

⁵ См.: С. Маковский. Страницы художественной критики. Книга вторая. Современные русские художники. СПб., 1909, стр. 115.

ственным творчестве. Лучшие картины и рисунки Бенуа были посвящены Версалю Людовика XIV и петровской эпохе в России, Сомов был очарован XVIII столетием и тридцатыми годами XIX, Лансере вдохновлялся временем Петра I и Елизаветы Петровны, Добужинский воспевал старый Петербург, Бакст предпочитал античные мотивы. Но, вдохновляясь прошедшими эпохами, все эти художники оставались, разумеется, людьми своего времени, вкладывали в свои работы чувства и размышления человека конца XIX — начала XX века, пользовались живописными приемами, выработанными искусством нового времени. Их творчество не было музейной реставрацией искусства прошлых эпох и именно поэтому сохраняет для нас живой интерес. Характерно, что наряду, условно говоря, с жанровыми изображениями из жизни прошедшего времени, в их искусстве большое место занимают портреты современников, совсем не ретроспективные пейзажи, иллюстрации книг, в том числе на современные темы.

«Мирискусники» были очень образованными художниками и в смысле общей культуры, и в смысле чисто профессиональном. Хотя при возникновении «Мира искусства» их часто обвиняли в дилетантизме, т. к. они не имели законченного высшего художественного образования и диплома, все их творчество опровергает это обвинение. Владение различными техниками живописи и графики, позволившее их работам и через 50—70 лет сохранить свежесть красок, равная свобода в решении различных художественных задач — будь то монументально-декоративные панно, театральные декорации, станковые картины или книжная графика — свидетельствуют о высоком профессиональном уровне их работ. «Мирискусники» возродили некоторые технические приемы, утраченные предшествующими поколениями русских художников, способствовали расцвету техник, влачивших жалкое существование в предыдущие годы. В частности, с «Миром искусства» связан расцвет в России гравюры на дереве¹, низведенной

перед тем до уровня репродукционной техники. «Мирискусники» необычайно широко использовали в своих работах смешанную технику — соединение акварели и гуаши, гуаши и цветных карандашей, пастели, гуаши и графита или угля. В свои работы они нередко вводили бронзу или серебро. Вместо масла они часто применяли темперу, предпочитая ее за отсутствие блестящей, «клеенчатой» поверхности, которую дает масляная живопись. «Мирискусники» относились с величайшим вниманием к вопросам профессионального мастерства, они неустанно изучали произведения старых и современных им мастеров в музеях России (в частности, копировали в Эрмитаже) и в зарубежных музеях во время многочисленных путешествий, тесно общались с большим кругом русских и иностранных художников, крайне тщательно выбирали материалы для работы, — их письма друг к другу наполнены просьбами прислать те или иные кисти, холсты, и т. д.

Образованность мастеров «Мира искусства» стоит в связи с другой характерной чертой, присущей этой группе, — их редким трудолюбием и упорством в решении поставленной художественной задачи. Не обладая исключительными, «из ряда вон» талантами, они сделали очень много именно благодаря неустанному трудолюбию («я, как наймит, работал с 6 утра до 8 вечера»², — пишет, например, Бенуа в 1898 году, т. е. в году, который не был самым интенсивным в его творчестве).

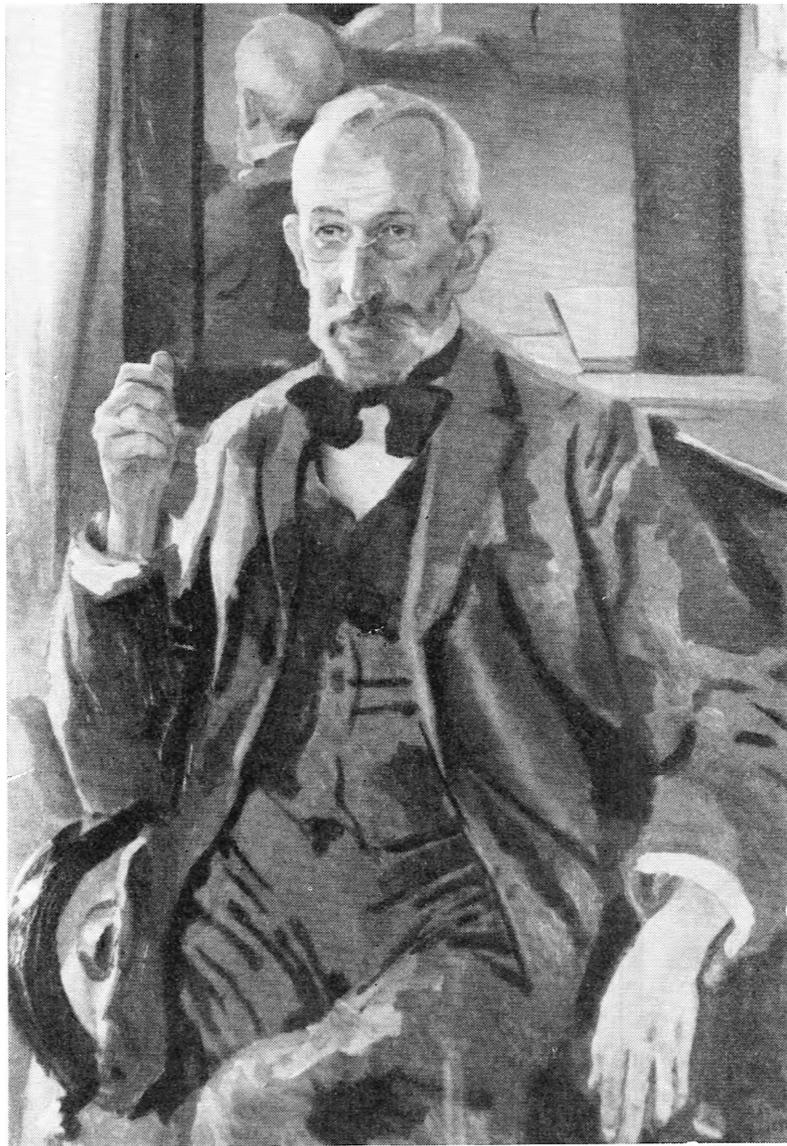
Первым из зачинателей «Мира искусства» обрел «свое лицо» Константин Сомов. Как мы уже упоминали, он учился в Академии в мастерской Репина, следы влияния которого можно обнаружить и в натуральных рисунках Сомова («Натурщик в русском костюме», 1894, Гос. Русский музей) и в первых портретах маслом («Портрет Н. К. Сомовой, матери художника», 1895, собрание Е. С. Михайлова в Ленинграде; «Портрет А. И. Сомова, отца художника», 1897,

1816, стр. 11). Гравюры Остроумовой систематически экспонировались на выставках «Мира искусства». В 1900 г. две из них — «Зимка» и «Весна» были напечатаны в журнале «Мир искусства» (№ 5—6). Дягилев при этом «проявил чрезвычайную энергию, ездил в типографию, заставлял делать бесконечные пробы. Однажды провел в типографии с Бакстом из-за печатания моих гравюр всю ночь, но добился своего и доказал, что доски выдерживают давление и что можно при желании подобрать краски и тона, вполне удовлетворяющие автору» (Там же, стр. 20).

² Письмо к Д. В. Философовой из Нормандии от 15 сентября 1898 г., процитировано последним в его рукописи «Юношеские годы Александра Бенуа». (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 20).

¹ А. П. Остроумова, специально посвятившая себя в те годы возрождению гравюры на дереве, вспоминала: «Годы 1900—1903 были самые для меня напряженные и по работе и по внутреннему росту. Группа лиц во главе с Александром Николаевичем Бенуа — «гениальный коллектив» (как его справедливо назвал Перцов в своей книжке «Литературные воспоминания») — не оставляла меня, поддерживала и поощряла. Мои новые товарищи направили главным образом на гравюру, уговаривали меня ее не бросать, а, наоборот, продолжать, искать в ней путь, говоря, что живописцев у нас много, а вот художников-гравюров — нет» (А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, 1960—

*К. Сомов.
Портрет А. И. Сомова,
отца художника. 1897 год.
Гос. Русский музей*



Гос. Русский музей). Однако уже в годы пребывания в Академии у Сомова появляются работы, никак не связанные с его академическим окружением, а, скорее, вытекающие из вкусов, совместно вырабатываемых друзьями в кружке Бенуа. Эти работы вдохновлялись не только пристальным интересом к искусству XVIII века и творчеству художников, этот век воссоздававших — Менцеля, Юлиуса Дица, Обри Бердсли, но литературными и, главное, музыкальными увлечениями той поры (вкуче с другими участниками дружеского кружка) — чтением

Гофмана, Теофиля Готье, «Опасных связей» Шодерло де Лакло, мемуаров и романов XVIII века, знакомством с музыкой Гретри, Рамо, Генделя, Баха, Глюка и Моцарта (Сомов был хорошим музыкантом и нередко часами играл «для себя» старинных авторов)¹. Художник обращается к сюжетам из давно прошедшей жизни — века пудренных маркиз, робронов, пасторалей,

¹ В марте 1897 г. Сомов пишет Бенуа: «Я с большим удовольствием сижу один и с ошибками выколачиваю на гуслях какую-нибудь старинную чепуху или не чепуху. Как,



К. Сомов. Отдых на прогулке.
Акварель. 1896 год.
Гос. Русский музей

кавалеров на красных каблуках. Из работ этого типа характерны для последних лет пребывания в Академии две акварели 1896 года из Гос. Русского музея — «Две дамы на террасе» и «Отдых на прогулке» (вариант этой композиции хранится в частном собрании в Москве). На первой представлены стоящие спиной к зрителю две старухи в огромных париках и

например, за последнее время чрезвычайно мне нравящуюся, идеально красивую музыку per drama Seb. Bach'a «Phöbus und Pan». Это божественно красиво, и недостаток собственного исполнения добавляю в воображении какими угодно декорациями, флейтами, гобоями и голосами по своему вкусу» (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. кр. 1560, л. 261).

платьях с фижмами, глядящие с террасы на расстилающийся перед ними пейзаж с закатным небом цвета расплавленного золота. Внизу из портпеза, несомого двумя арапами, выходит еще одна дама. Вторая композиция вписана в овал. Уже этот формат напоминает об искусстве XVIII столетия, из которого будто вышли и изображенная Сомовым молодая женщина с высокой напудренной прической, сидящая на траве на берегу водоема, и кавалер, сидящий возле нее, опершись на трость, и арапы в ливреях, ожидающие вдаль у портпеза. Возле дамы установились две собаки, еще одна спустилась к воде и лакает; от нее расходятся по воде круги.



К. Сомов. Конфиденции. 1897 год. Гос. Третьяковская галерея

Представляя себе творчество Сомова в целом, зная его склонность к кукольности персонажей, диспропорции фигур и пейзажного фона в его позднейших работах, ко всякой «скурильщине» в его галантных сценах, невольно отмечаешь в этих ранних акварелях некую гармонию между фигурами и пейзажем, царящее в них настроение умиротворения, какое бывает в теплый летний золотистый вечер, когда природа и люди безмятежно отдыхают после долгого дня. Художника здесь особо занимают мотивы природы — золотой закат в первой акварели, отражение в колеблемой воде — во второй. Интерес к пейзажу в этих ранних «галантных сценах» Сомова связывает их с довольно многочисленными «чистыми» пейзажами художника, написанными во второй половине 1890-х годов. Изображение природы и теплый колорит «Двух дам» и «Отдыха на прогулке» очень близки к

написанной в том же году «Вечерней дороге» (акварель, 1896, Гос. Третьяковская галерея) с подобным же мотивом затихшей, будто усталой вечерней природы, проникнутой золотисто-розовыми красками заката. Исполнены сильного и живого чувства природы и хранящиеся в Гос. Русском музее пейзажи, выполненные в масляной технике, — «Пейзаж» (1900), «Перед заходом солнца» (1900), «Пейзаж с дорожкой» (1902). Пейзажное решение свойственно и ряду жанровых полотен Сомова конца 1890-х годов. Таковы «Конфиденции» (1897), «Купальщицы» (1899), «На даче» (1898—1900) — все в Гос. Третьяковской галерее. Но в них нарушается то равновесие между фигурами и пейзажем, которое мы видим в более ранних работах. Фигурки восприняты в «орлиной перспективе». Их подавляют густые купы ярко-зеленой, пронизанной солнцем листвы. Художник подчер-



К. С о м о в.
Портрет А. П. Остроумовой.
1900—1901 годы.
Гос. Русский музей

кивает незначительность этих маленьких фигурок, будто скатывающихся к краю полотна. В картине «На даче» уже проглядывает пессимистическая усмешка Сомова в изображении смешных жестикулирующих человечков, будто наколотых, как насекомые, художником на булавку.

В конце 1890 — начале 1900-х годов Сомовым создана серия портретов, ставшая значительным явлением в искусстве того времени. К ним принадлежат портрет А. К. Бенуа, жены А. Н. Бенуа (1896, Гос. Русский музей), портрет Е. М. Мартыновой — «Дама в голубом платье»

(1897—1900, Гос. Третьяковская галерея) и портрет А. П. Остроумовой (1900—1901, Гос. Русский музей). Эта группа портретов объединяется некоей «ретроспективностью» восприятия. Изображая живых, подолгу позировавших ему молодых женщин (по свидетельству А. П. Остроумовой ее портрет занял 73 сеанса), Сомов придает портретам тем или иным способом «ретроспективный» оттенок. А. К. Бенуа представлена в шляпе и платье начала XIX века. А. П. Остроумова изображена на гладком фоне в черном бархатном платье с малиновой лентой, но намек на прическу 1830-х годов, какие

К. С о м о в.
 Дама в голубом платье.
 Портрет Е. М. Марьиной.
 1897—1900 годы.
 Гос. Третьяковская галерея



мы видим на бриулловских портретах, а главное — общий колорит портрета придает ему «музейный тон». Недаром его модель писала: «Портрет вышел похож и непохож. Черты лица — мои, и даже поза, и привычный наклон головы, и рука, которую я любила вешать на ручку кресла, — все мое. В то же время много „сомовского“ чувствуется, просвечивает, даже доминирует в нем и, главное, некоторые черты, которые были мне несвойственны. Какая-то мечтательная, грустная фигура»¹. Высказывание А. П. Остроумовой дает ключ к пониманию метода Сомова. Его портреты этого цикла — своеобразное смешение мечты и действительности.

Кульминацией творчества Сомова этого периода стала «Дама в голубом», писавшаяся художником с особым тщанием. Модель произведения — художница Е. М. Марьинова,

учившаяся одновременно с Сомовым в Академии художеств, неоднократно была запечатлена ее современниками. Почти одновременно с Сомовым ее портреты писали И. Э. Браз и Ф. А. Малявин. Браз с его обычным мастерством представил Марьинову оживленной красивой светской девушкой в большом портрете во весь рост (1896, Гос. Третьяковская галерея). В портрете, исполненном Малявиным, художница изображена в профиль, лежащей в постели, в грустной задумчивости опустив книгу на одеяло (1897, Гос. Русский музей). Этот портрет выдержан в очень светлой гамме, подчеркивающей прозрачную бледность больной девушки (Марьинова была больна туберкулезом и рано умерла). Некоторые детали, например золотой браслет на тонкой руке, написаны Малявиным с замечательным мастерством. Несмотря на эффектность полотна Браз и тонкость колористического решения портрета, выполненного Малявиным, сомовский портрет превосходит

¹ А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916, стр. 23.

их благодаря большей глубине образа. Портрет Мартыновой перерастает у Сомова рамки собственно портретного изображения, он становится неким собирательным женским образом конца века. Не случайно за портретом закрепилось название «Дама в голубом».

Композиция «Дамы в голубом» обманчиво проста. На первом плане стоит молодая женщина в платье 1830-х годов XIX века с книжкой в руке, на заднем плане — старинный парк с несколькими фигурами. При внимательном всматривании в портрет обнаруживаешь ряд явно входящих в замысел художника несоответствий — старинного костюма и современной прически, нарядного платья и страдальческого лица, жизненности главной фигуры и условности фона и т. д. В отличие от более ранних работ, вроде рассмотренных выше акварелей «Две дамы на террасе» и «Отдых на прогулке», где все персонажи живут в пейзаже совершенно естественно, обращены к нему, порой любят его, в «Даме в голубом» фигура и фон находятся как бы в разных пространствах, и художник дает это заметить зрителю. Фигура Мартыновой выдвинута на первый план и подчеркнута реально, несмотря на старинный туалет. Ее бледное лицо с будто вопрошающим взором, устремленным на зрителя, мягкие темно-русые волосы, руки, складки темно-голубого платья, узор кружевной косынки — все написано до осязательности правдиво. Напротив, фон весь выдержан в условной гамме, построенной на сочетании глухого темно-зеленого цвета и столь же приглушенного коричневого. Куст, на фоне которого рисуется фигура, совершенно декоративен и плосок, как театральная кулиса, небо покрыто декоративными грядями облачков, фигурки кавалера и дамы, разыгрывающих вдали концерт на флейтах, столь же условны. Этот маленький мир будто возникает, как видение, под влиянием прочитанной книжки, которую героиня держит еще полураскрытой в руке. Единственное, что поддерживает хрупкую связь между реальной женщиной и вымышленным миром позади нее, — это взгляд, бросаемый на нее проходящим в глубине по дорожке молодым человеком, имеющим черты портретного сходства с самим автором картины.

В портрете Е. М. Мартыновой отражены та рефлексия, глубокая неудовлетворенность действительностью и беспомощное стремление к прекрасному, которые были уделом значительной части русского общества той поры. По содержанию и серьезности образа «Дама

в голубом» не имеет себе равных в творчестве Сомова.

Ни известный цикл его карандашных портретов, начатый в 1907 году (портреты А. А. Блока, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинского, Федора Сологуба и др.), который Бенуа едва ли справедливо сравнивал с рисунками Гольбейна и пастелями Латура¹, ни его женские портреты маслом 1910-х годов (Е. П. Носовой, Г. Л. Гиришман, Е. П. Олив и др.), несмотря на свою «элегантность» и мастерство, не могут сравниться по глубине и прочувзованности образа, по оригинальности решения с «Дамой в голубом».

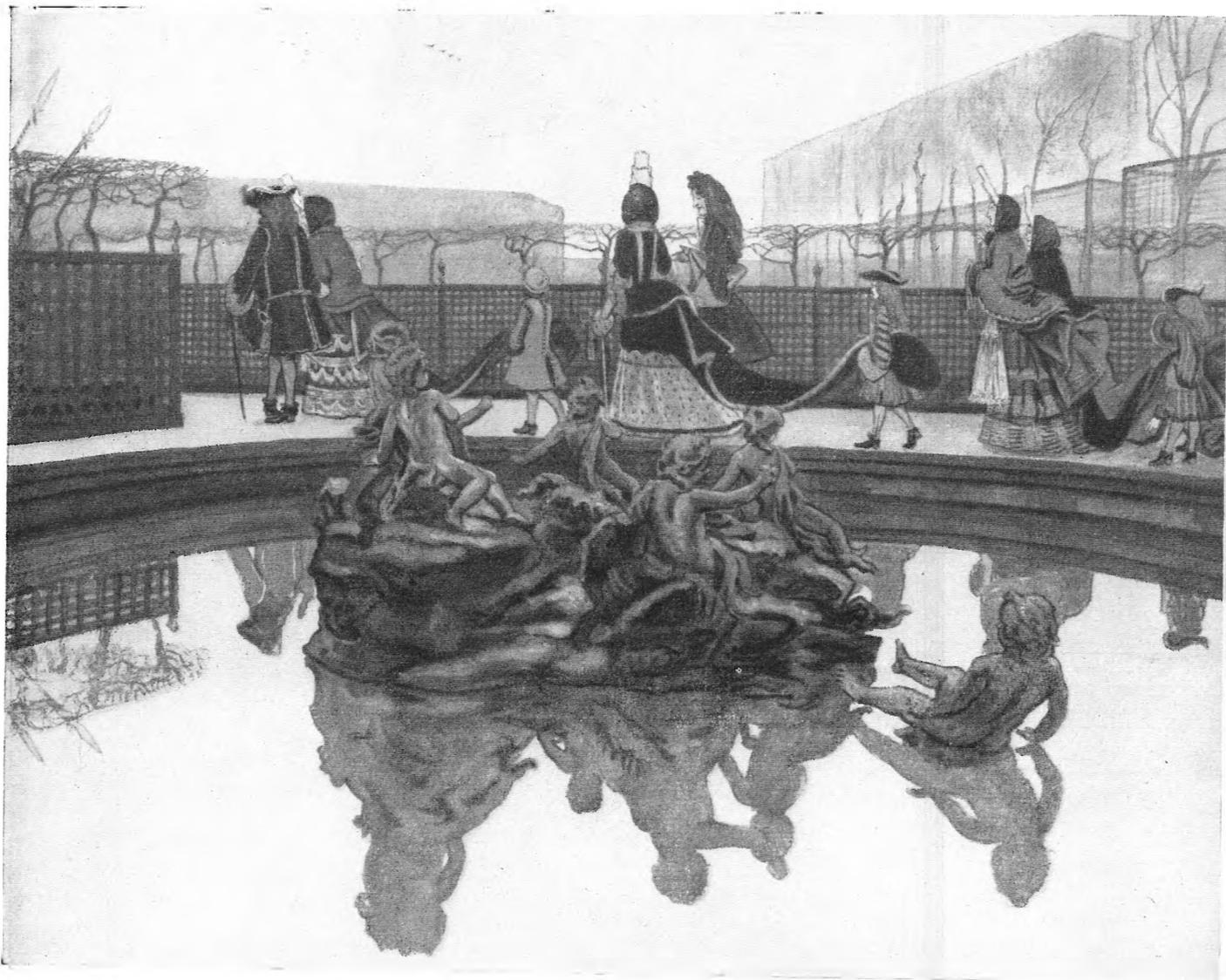
В работах последующих лет Сомов разрабатывает темы «Фейерверков», «Поцелуев», «Влюбленных», «Спящих женщин», опираясь на мотивы искусства прошлого, главным образом XVIII века. По своему настроению эти работы переключаются с поэзией М. А. Кузмина, писавшего в стихотворении «Мои предки»²:

...
 Все вы, все вы —
 Вы молчали ваш долгий век,
 И вот вы кричите сотнями голосов
 Погибшие, но живые,
 Во мне: последнем, бедном,
 Но имеющем язык за вас;
 И каждая капля крови
 Близка вам,
 Слышит вас,
 Любит вас,
 И вот все вы:
 Милые, глупые, трогательные, близкие,
 Благословляете мною...

Несмотря на праздничность сюжетов, в произведениях Сомова все сильнее начинают звучать ноты иронии, душевной усталости, холодного любопытства. Художник так и не сумел найти в действительности те явления, которые способствовали бы утверждению веры в достоинство и значительность человеческой личности. Лучшее всего охарактеризовал Сомова А. Бенуа, когда писал: «Сомов не может считаться в е л и к и м художником. Его искусство, подобно поэзии Гофмана или Поэ, слишком специального оттенка. Оно не захватывает широкого круга идей, не дает мощных, укрепляющих и подымающих дух образов. Рядом с безуслов-

¹ А. Бенуа. *Художественные письма. Первая выставка «Мира искусства»*. — «Речь», 7 (20) января 1911 г.

² «Золотое руно», 1907, № 5, стр. 30—31.



*А. Бенуа. Прогулка короля. 1906 год.
Гос. Третьяковская галерея*

но в е л и к и м и пропзведениями живописи оно покажется, пожалуй, мелким, во всяком случае болезненным, слишком изнеженно тонким. И в русской живописи были за 100 лет грандиозные силачи, рядом с которыми Сомов покажется хилым ребенком»¹.

В отличие от творчества Сомова, ограниченного в основном станковой картиной и рисунком и книжной графикой (если не считать нескольких фарфоровых скульптур, выполненных в 1905 году), деятельность Александра Бенуа отличалась многогранностью. Станковая картина и книжная графика, театральные декорации и монументально-декоративные панно, проекты интерьеров — во всем этом Бенуа с успехом применял свои силы. Кроме того, он был ученым-искусствоведом и присяжным художественным критиком, сочинял балеты и работал как режиссер. «Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знаний и искусства, — писал К. С. Станиславский, — заставляла дивиться тому, что способны вместить в себе человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями и, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы»². Роль Бенуа в истории русского искусствознания, бесспорно, велика. За свою жизнь он опубликовал сотни книг, статей и заметок. В них феноменальная эрудиция, редкая осведомленность в вопросах искусства, живое и гибкое художественное восприятие сочетаются с горячей любовью к искусству, что было одной из самых привлекательных сторон личности Бенуа. Это отметил еще Репин, сказав: «Искусство он любит». Даже когда Бенуа провозглашал общие принципы, с которыми невозможно согласиться, как, например, его трактовка передвижничества, обращаясь к непосредственному рассмотрению отдельных произведений, он умел увидеть их художественные достоинства и свой энтузиазм передать читателю. В его писаниях об искусстве, даже беглых газетных заметках, совершенно отсутствуют хлесткость, бойкость пера, стремление к красному словцу ради него самого. Огромное уважение к искусству, бережное отношение к художественному организму при анализе работ и великих мастеров прошлого и современных живописцев придают суждениям Бенуа особую притягательность.

Как мы уже говорили, Бенуа рос в атмосфере искусства. Его отец и брат Леонтий были архитекторами, другой брат Альбер — известный акварелист, муж сестры — скульптор Е. А. Лансере³. Не получивший систематического художественного образования, Бенуа имел в домашних условиях большие возможности для пробуждения и развития своего дарования. Он был среди детей самым младшим — Вениамином семьи (вероятнее всего, отсюда и прозвище его псевдоним в журнале «Мир искусства»). С детства преобладающей страстью Бенуа была страсть к театру. Он мечтает стать мастером театрального декорационного искусства, подогреваемый рассказами отца о декорациях Гонзаги, что «это были чудеса, а не декорации»⁴. Он устраивает домашний театр марионеток, делает для него декорации и костюмы, ставит «Золушку», «Праматерь» (после спектакля у мейнингенцев) и «Дочь фараона» (по Теофилю Готье). Однако после неудачной попытки учиться в Академии, о которой упоминалось выше, Бенуа на время оставляет надежду стать профессиональным художником и кончает юридический факультет Петербургского университета. К университету он относится, правда, совершенно формально, продолжает в годы учения интересоваться прежде всего театром и искусством, много рисует и копирует в Эрмитаже. К 1893 году относится первое выступление Бенуа в роли историка искусства. В этом году в Германии вышла книга Р. Мутера «История живописи в XIX веке», которая была с восторгом встречена всеми участниками дружеского кружка Бенуа, нашедшего в ней сформулированными свои еще неустоявшиеся оценки искусства. Им были по душе резкая критика Мутером академизма и дюссельдорфской школы и выдвижение на первый план английских прерафаэлитов, французских импрессионистов и Пюви де Шаванна и новых немецких художников — Беклина, Клингера, Штука и др. «У Бенуа явилась мысль, — вспоминал в 1916 году Философов, — написать для этого издания главу о русской живописи. Не рассчитывая на успех, сомневаясь в своих силах, он тщательно скрыл от нас свой план и под большим секретом вступил в таинственную переписку с Мутером»⁵. В результате в конце того же 1893 года появился VIII выпуск книги Мутера с главой о рус-

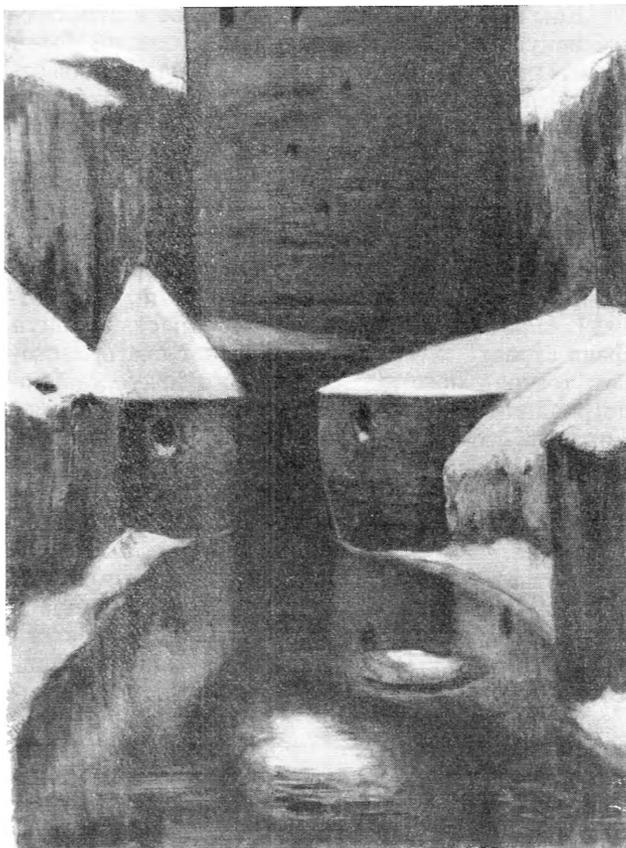
¹ А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, стр. 273.

² К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — Собрание сочинений в восьми томах, т. I. М., 1954, стр. 330.

³ О своей семье А. Н. Бенуа рассказал в книге «Жизнь художника. Воспоминания», т. I—II. Нью-Йорк, 1955.

⁴ С. Эрнст. Александр Бенуа. Пб., 1921, стр. 11.

⁵ Д. Философов. Юношеские годы Александра Бенуа (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 14).



А. Бенуа. Замок. 1895 год.
Гос. Третьяковская галерея

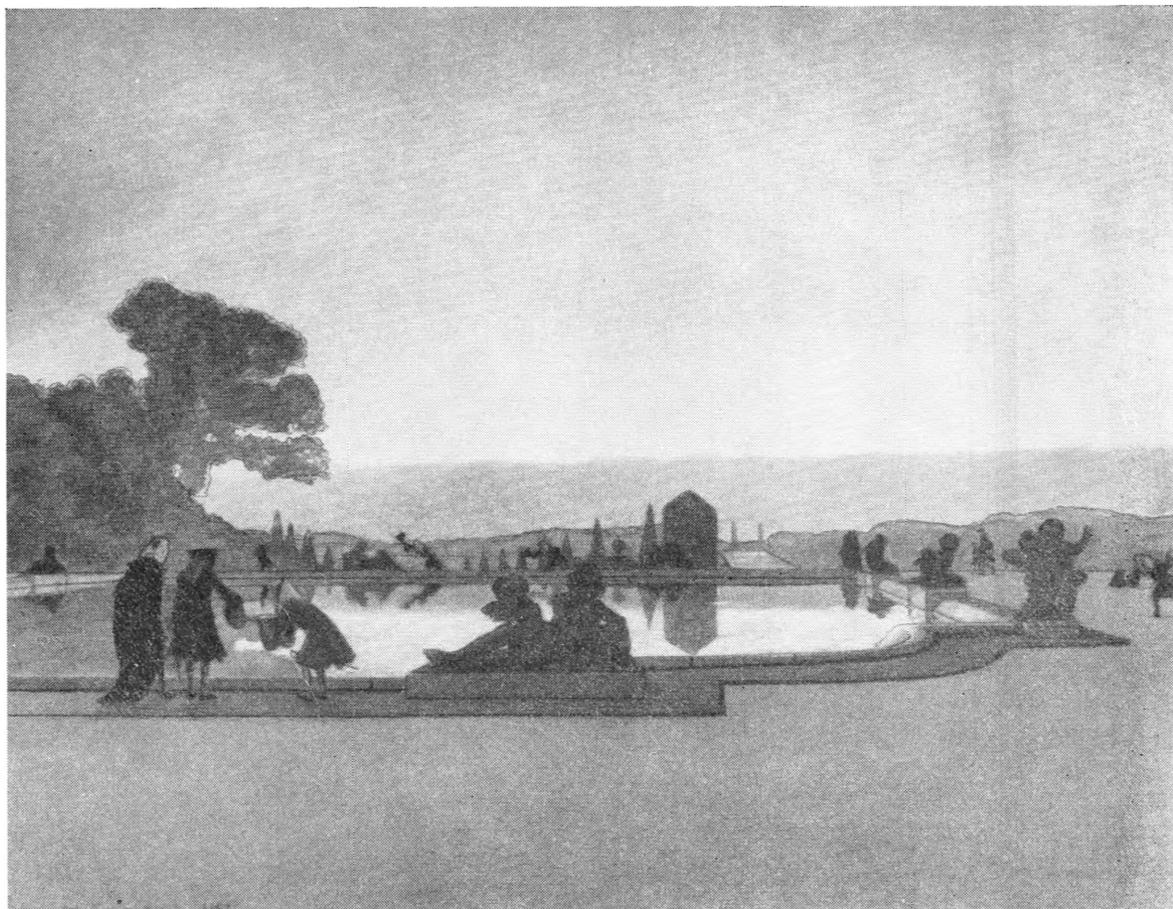
ском искусстве Александра Бенуа¹. Для написания этого очерка Бенуа впервые занялся архивными изысканиями, перерыл большое количество источников, отыскивая данные о русских художниках.

Одновременно Бенуа с 1894 года начинает выставлять свои вещи на акварельных выставках. Первые его работы навеяны путешествием 1890 года по Германии и Австрии, вдохновлены знакомством со старыми мастерами и чтением его любимых авторов — Гофмана, Гюго и др. Они изображают романтические развалины, монастыри, кладбища и т. д. Показанный на XVI выставке Общества русских акварелистов в 1896 году «Замок» был приобретен П. М. Третьяковым, что с ликованием было

встречено друзьями Бенуа². Приобретение того или иного произведения в Третьяковскую галерею было в те годы своего рода патентом на звание выдающегося художника. «Замок» написан в смешанной технике — акварелью, гуашью и пастелью с углем. Это довольно большой картон (72,2 × 53,4 см), где под впечатлением чтения М. Метерлинка представлен мрачный замок под покровом снега. По-настоящему Бенуа нашел себя как художник только во время пребывания во Франции в 1896—1899 годах, когда он впервые был очарован Версалем и написал цикл «Последние прогулки короля» (1897), где соединилось живое и глубокое чувство художника, вызванное немеркнущей красотой и совершенством версальского ансамбля, с увлечением Бенуа-историка эпохой Людовика XIV, чтением мемуаров Сен-Симона и других источников, для изучения которых Бенуа прилежно посещал библиотеку св. Женевьевы в Париже. «Прогулки короля» явились началом целой серии работ, связанных с версальскими впечатлениями. К этой теме художник возвращается вновь и вновь на протяжении многих десятилетий. Видимо, художественной индивидуальности Бенуа было особенно близко соединение природы и искусства, которые создают в Версале столь совершенный ансамбль. Подлинный герой «Прогулок короля» — Версальский парк с его величавыми просторами, партерами, бассейнами, статуями, подстриженными боскетами. Бенуа предпочитает изображать его в этой серии в сумрачные осенние дни или в часы заката, когда небо еще окрашено золотом, а на земле в тени огромных лестниц и шпалер зеленеет благородство серой гаммы, соответствующей печальным прогулкам старого короля, в сопровождении доктора и духовника, одетых в черное, в последний раз наслаждающегося невозмутимой красотой создания Лебрена и Ленотра («Людовик XIV. Кормление рыб», Гос. Русский музей; «Прогулка короля», там же; «Le roi se promenait par tous les temps», частное собрание в Москве; «У бассейна Церлуза», Гос. Третьяковская галерея; «У Курциуса», Гос. Русский музей, и др.). Лишь изредка в изображении персонажей проскальзывает легкий намек на гротеск, например в изображении старого короля, присевшего на корточки, чтобы лучше рассмотреть расстилающуюся вдали па-

¹ Впоследствии в русском издании труда Р. Мутера статья Бенуа выросла в целую книгу, составившую 4-й том этого издания (Изд-во Т-ва «Знание», СПб., 1901—1902).

² «Третьяков купил в свою галерею картину Шуры Бенуа», — писал С. П. Дягилев мачехе в феврале 1896 г. (Отдел рукописей ИРЛИ, ф. 102, д. 85, л. 459).



А. Б е н у а. Людовик XIV. Кормление рыб. 1897 год. Гос. Русский музей

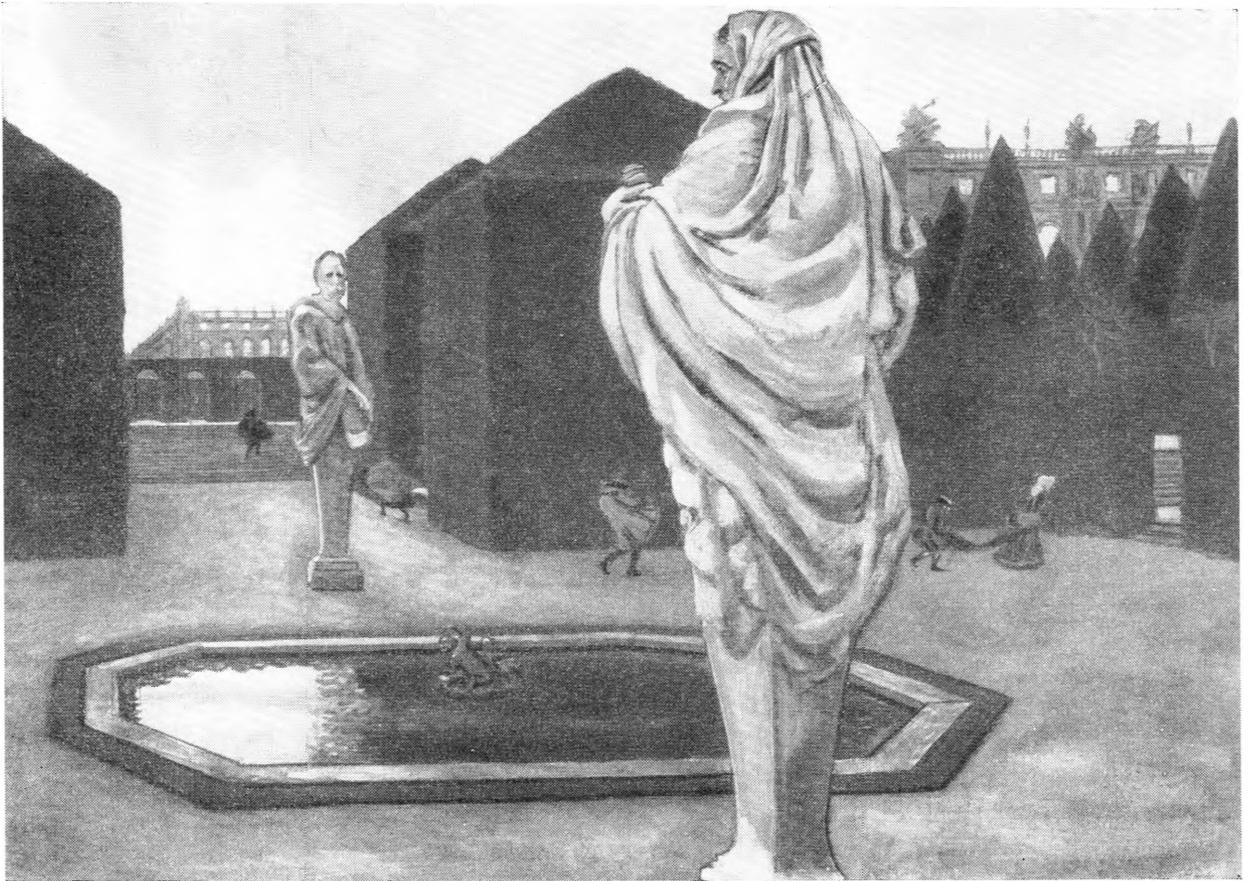
нораму, тогда как его спутники почтительно ожидают («У Курццуса»). В этих работах чувствуется еще некоторая неуверенность кисти, «застенчивость» по удачному выражению С. Эрнста¹, линий, но в целом художник нашел себя в этом цикле.

Возвратившись в 1899 году из Франции на родину, Бенуа получает разрешение на работу в царских резиденциях под Петербургом и с увлечением принимается за написание видов Петергофа (1900), Ораниенбаума (1901) и Павловска (1902). Он показывает эти циклы на выставках журнала «Мир искусства» и параллельно публикует материалы о соответствующих дворцово-парковых ансамблях в том же журнале и в «Художественных сокровищах России». Несмотря на очевидный рост мастерства Бенуа

и тонкость живописных решений, виды Петергофа, Ораниенбаума и Павловска все же не имели в его творчестве такого решающего значения, как работы, посвященные Версалю, к которым он возвращается в 1905—1906 годах во время нового пребывания во Франции.

Революция 1905 года вопреки принципиальному аполитизму Бенуа имела несомненное влияние на его творчество. Вольно или невольно, художник должен был задуматься над большими проблемами исторического развития, над «судьбой человеческой и судьбой народной». Недаром в разгар первой русской революции, осенью 1905 года, Бенуа создает самые выразительные листы из серии его иллюстраций к «Медному всаднику» — знаменитое «Скакание» (преследование «гигантом на бронзовом коне» бедного Евгения) и «Наводнение в гавани». Проблемы судьбы человека и логики исто-

¹ С. Эрнст. Указ. соч., стр. 23.



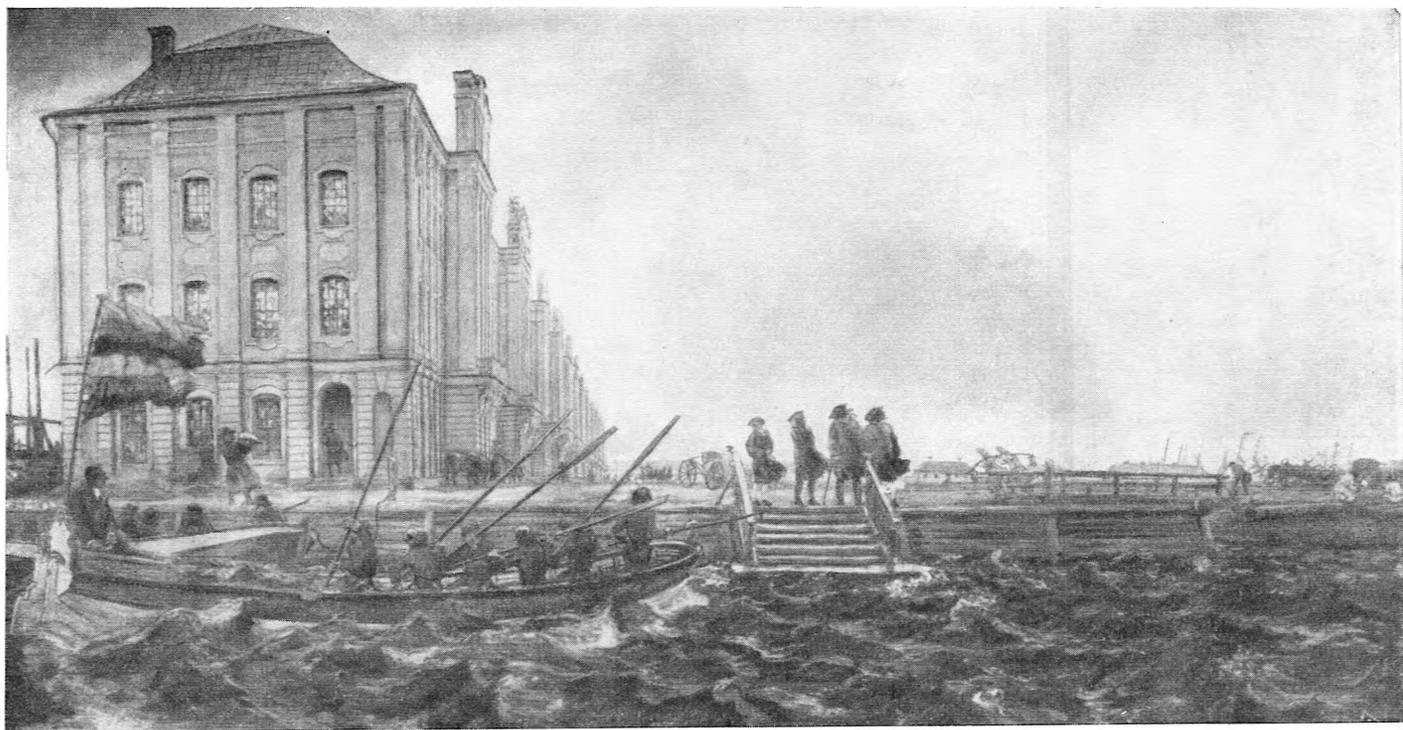
А. Бенуа. Фантазия на версальскую тему. 1906 год. Гос. Третьяковская галерея

рии, мотивы разбушевавшейся стихии не случайно заняли в это время центральное место в творчестве Бенуа.

В версальском цикле мы также заметим теперь некоторые новые тенденции. В 1905—1906 годах Бенуа написал множество этюдов, эскизов и картин, связанных с Версалем. Тут были и «чистые» пейзажи Версаля и исторические, условно говоря, картины с фигурами людей конца XVII—начала XVIII века. От акварелей 1897 года эти работы, выполненные в различных техниках, отличаются большим живописным мастерством, четкостью и остроумием композиционного решения, разнообразием мотивов. Художник не ограничивается здесь холодной серебристо-серой с черным гаммой, которая преобладала в «Прогулках Людовика XIV» (1897), среди работ 1905—1906 годов сравнительно много весенних и летних пейзажей Версаля с густой зеленью деревьев и боскетов,

окаймляющих зеркальную гладь бассейнов («Пирамида в Версале. Май», 1906, Гос. Третьяковская галерея; «Оранжерея», 1906, там же). В величавых просторах регулярного парка иногда присутствуют маленькие фигурки в плащах, шитых кафтанах, больших париках и треугольных шляпах. Таковы композиции «Прогулка короля», «Оранжерея», «Фантазия на версальскую тему» (все в Третьяковской галерее) и др. Рядом с пластической красотой, «полнотой жизни» статуй и широкими дугами бассейнов фигурки кавалеров и дам кажутся жестикულიрующими марионетками. По наблюдению А. А. Федорова-Давыдова, «вместо человека здесь одно платье»¹. В «Фантазии на версальскую тему» (1906) испуганные грозой фигурки подхвачены в аллеях парка ветром, как осенние листья,

¹ А. Федоров-Давыдов. Русское искусство промышленности капитализма. М., 1929, стр. 48.



Е. Лансере. Петербург начала XVIII века. Здание 12-ти коллегий. 1903 год. Гос. Русский музей

тогда как грандиозные статуи философов словно обмениваются улыбкой, возвышаясь над этой «мышьей беготней».

Иные исторические темы занимали молодого Е. Е. Лансере¹. Его работы первых лет XX века посвящены той же исторической эпохе, которая вдохновляла Бенуа, но Лансере пишет не Францию, клонящейся к упадку абсолютной монархии, не последние прогулки в садах Версаля угасающего короля-солнца, а молодую Россию начала XVIII века, охваченную пафосом преобразований. Его любимые темы — строительство Петербурга на берегах бурливой Невы, выходящий в море под всеми парусами новый русский флот («Петербург начала XVIII века. Здание 12-ти коллегий», 1903, Гос. Русский музей; «Ботик Петра I», 1906, Гос. Третьяковская галерея; «Корабли времен Петра I», 1909, Гос. Русский музей, вариант 1911 года в Гос. Третьяковской галерее). Этим работам Лансере при-

суще оптимистическое настроение, в них веет свежий ветер, несутся по высокому небу облака, плещутся волны, морские офицеры и строители Петербурга спуют возле новых, только что возведенных на берегах Невы зданий.

В 1905 году Лансере пишет картину «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (гуашь, Гос. Третьяковская галерея; эскиз 1904 года в Гос. Русском музее). Сюжет картины характерен для «мирискусников», многократно изображавших церемонии торжественных «выходов», «представлений» и «прогулок». Вместе с тем в отличие от обычных декоративных решений Лансере своеобразно дал эту тему, показав без всякой идеализации тучную Елизавету Петровну, ее грубоватых придворных. Действие разворачивается параллельно плоскости листа, на фоне царкосельского парка, каким он был в середине XVIII столетия, с великолепным Большим дворцом Растрелли, в окраске которого сочетаются лазурь стен и золото скульптурных украшений, с фигурными кустарниками и нежной зеленью молодых, недавно посаженных деревьев.

Лансере с радостью приветствовал первую русскую революцию. Из всех «мирискусников»,

¹ Жизни и творчеству Е. Е. Лансере посвящены капитальные труды советских искусствоведов. См.: О. Подобедова. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961, а также кандидатскую диссертацию Н. Шантыко. Творчество художника Е. Е. Лансере. М., 1951 (рукопись в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина).



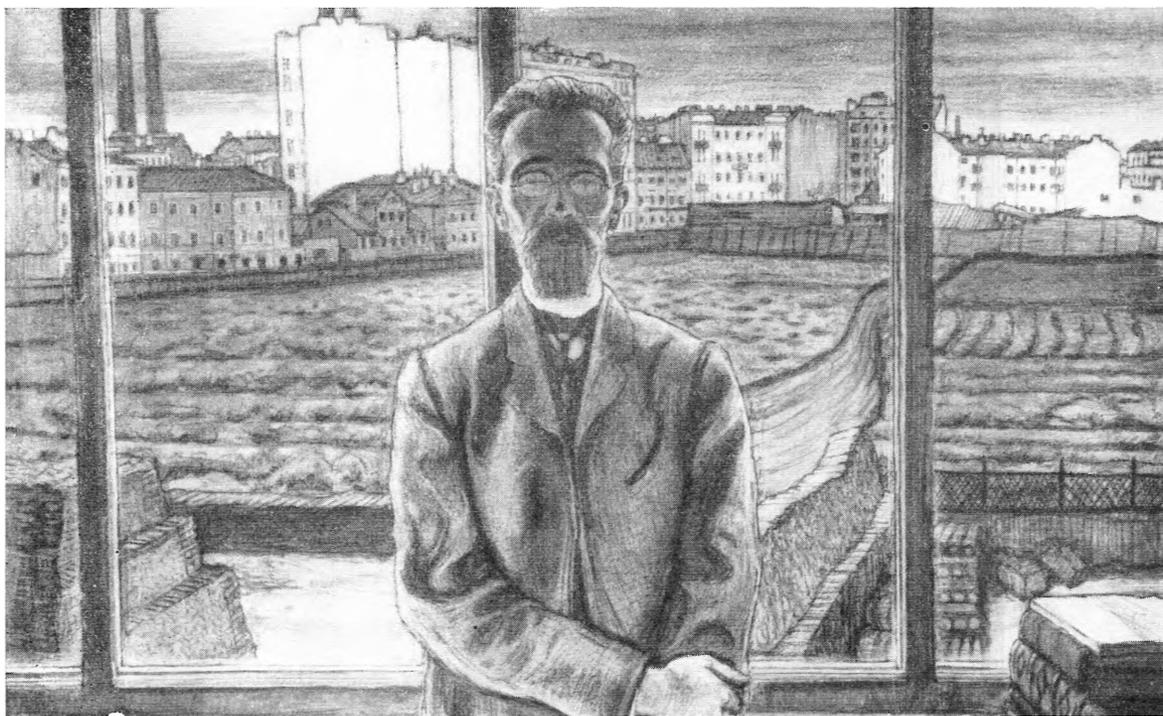
Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея

причастных работе в сатирических революционных журналах, он выделяется остротой социальных характеристик, убийственной обличительной сатирой на душителей революции (рисунки «Радость на земле основных законов ради» — «Адская почта», 1906, № 1; «Гризна» и «Рады стараться, ваше превосходительство» — «Адская почта», 1906, № 2).

Ровесник Лансере М. В. Добужинский присоединился к «мирискусникам» по возвращении из Мюнхена, где он учился, как несколько раньше И. Э. Грабарь, в школе Ашбе. Изысканный график, тонко чувствующий красоту пушкинского Петербурга и воспевавший ее во многих своих работах, Добужинский вместе с тем внес новую, ему одному присущую ноту в «мирискуснический» хор. Одним из первых он остро почувствовал одиночество человека в современном городе, обступившем его бездушными каменными громадами. Это чувство с большой выразительностью передано в «Человеке в очках» (портрет К. А. Сюннерберга, поэта и художественного критика, выступавшего под псевдонимом К. Эрберг, 1905—1906, Гос. Третьяков-

ская галерея). Фигура типично интеллигентного вида освещена сзади и рисуется замкнутым силуэтом на фоне большого окна, сквозь которое виден унылый городской пейзаж с пустырем и поленищами дров, с облупленными домами и фабричными трубами, закрывающими горизонт. Фантастический прозаизм города, если можно так сказать, присутствует в целом ряде произведений Добужинского. Невинная детская кукла, небрежно брошенная на подоконник, таращит глаза, будто в смертельном ужасе («Кукла», 1905, Гос. Третьяковская галерея). В «Окне парикмахерской» (1906, там же) рекламные голловы-манекены живут своей странной и жуткой жизнью, а одинокий прохожий тенью скользит мимо них в свете уличного фонаря. Подобные работы Добужинского близки некоторым мотивам поэзии Блока, томимого ужасом повседневности. «Окно парикмахерской» перекликается со стихами Блока из «Плясок смерти»: «Ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет...»

Некоторые характерные мотивы творчества Добужинского проникли в его сатирическую



М. Добужинский. Человек в очках. 1905—1906 годы. Гос. Третьяковская галерея

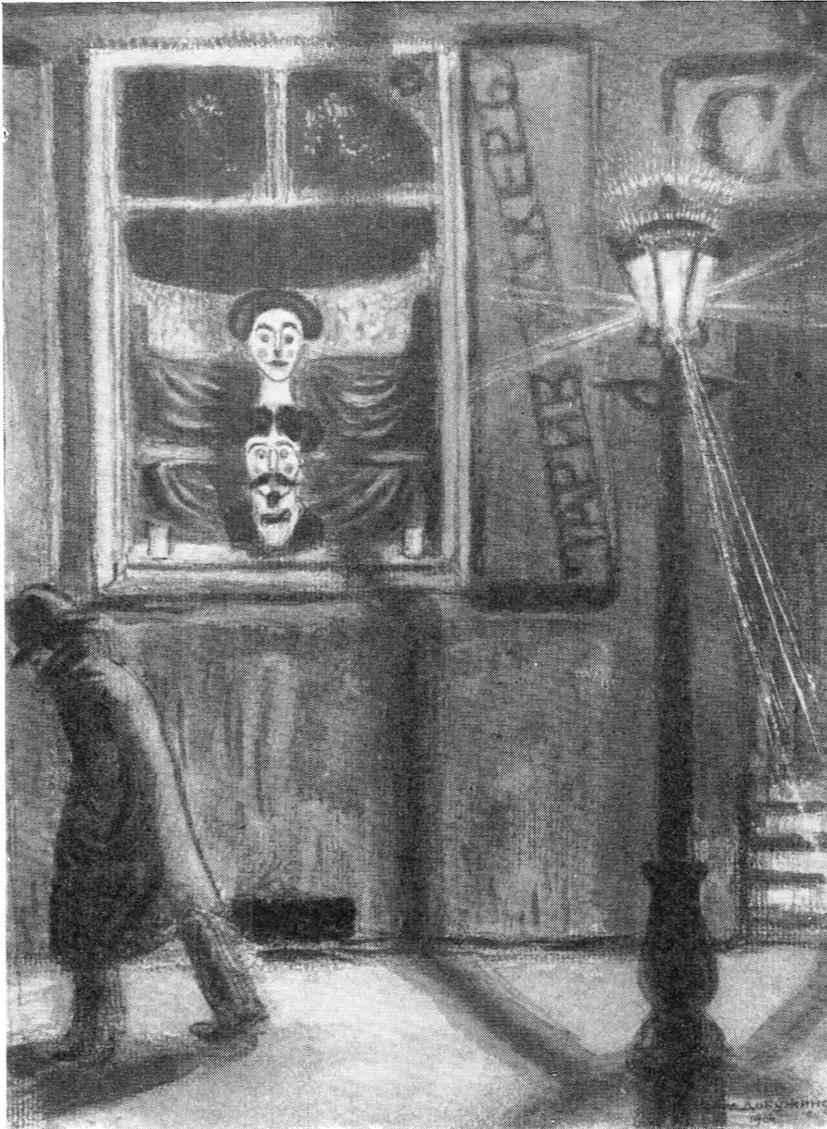
журнальную графику времени революции 1905 года. В «Октябрьской шпильке» («Жупел», 1905, № 1) мы видим угол ампиричного здания, бульжную мостовую, на которой валяются раскинутая руки кукла, калоша и очки. Угол дома и мостовая залиты кровью демонстрантов. Как во многих своих произведениях Добужинский и здесь заставляет говорить вместо людей дома и неодушевленные предметы. По справедливому замечанию Э. П. Гомберг-Вержбинской, «в рисунках Добужинского мы не встретим ни конкретных носителей зла, ни героев революции. Подлинная жизнь России эпохи революции, враги ее и друзья, ненавистное правительство и народ — все это почти полностью отсутствует в его рисунках на политические темы»¹. Это отличает сатирическую графику Добужинского от работ Лансере, разоблачающих с большой силой конкретных врагов революции.

Самым старшим из основных деятелей «Мира искусства» был Л. С. Бакст. И именно он позже других нашел истинную сферу примене-

ния своего таланта. Блестящий театральный декоратор, создатель не только эскизов костюмов, но и законченных балетных образов, он смог вполне развернуть свое дарование только во время «русских сезонов» 1909—1914 годов в Париже, когда он участвует в постановках «Шехеразады», «Клеопатры», «Карнавала», «Дафниса и Хлоя», «Видения розы», «Послеполуденного отдыха Фавна» и других спектаклей. «Но тогда (в конце 1890 — начале 1900-х годов.— Н. Л.), — как пишет в своих «Литературных воспоминаниях» П. П. Перцов, — он не был еще Леон Бакст, каким стал после в Париже... Он тщетно старался устроиться при казенных театрах по декорационной части: эти театры оказались в отношении Бакста такой же казенщиной, как в отношении Дягилева... Его не признавали, но он и сам не нашел еще себя или, вернее, не мог еще примириться со своими золотыми руками и стать откровенно „великим человеком на малые дела“, каким стал в конце концов»².

¹ Э. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 года. Графика. Живопись. Л., 1960, стр. 129.

² П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. Предисловие В. Ф. Поршнева. М.—Л., 1933, стр. 233.



*М. Добужинский.
Окно парикмахерской.
1905 год.
Гос. Третьяковская галерея*

В 1890-х и первой половине 1900-х годов, помимо многочисленных графических работ для «Мира искусства» и других изданий, наиболее заметные произведения Бакста относятся к портретному жанру. На первой (международной) выставке журнала «Мир искусства» был экспонирован его «Портрет А. Н. Бенуа» (1898, Гос. Русский музей). Это лучший из многочисленных портретов Бенуа, исполненных его современниками. Он интересен не только иконографически, но и своими художественными тенденциями, характерными для 1890-х годов. Как и

некоторые другие художники той поры, в частности Серов, Бакст решает портрет Бенуа в жанровом плане, как изображение молодого человека, погруженного в чтение, уютно расположившегося в большом кожаном кресле. Слева видны характерные приметы художнического быта Бенуа — большие папки с рисунками, портрет XVIII столетия в рамке с рокайльными завитками, изображающий Елизавету Петровну.

В последующих работах Бакст стремится к большей остроте, «современности» композиции.



Л. Б а к с т. Портрет А. Н. Бенуа. 1898 год. Гос. Русский музей

После пастельного «Портрета В. В. Розанова» (1901, Гос. Третьяковская галерея) он пишет однофигурную картину «Ужин» (1902, Гос. Русский музей) и «Портрет С. П. Дягилева с няней» (1906, Гос. Русский музей). Обе эти работы весьма характерны и для эволюции самого Бакста и для некоторых тенденций портретной живописи в первом десятилетии XX века. Бакст стремится к «композиции жизненно случайного». Фигуры в обоих случаях сдвигаются к краю картины. Решающую роль начинает играть почти гротескная выразительность позы, недаром Стасов сравнивал женскую фигуру в «Ужине» с кошкой¹, а Розанов — с горностаем². Объемная форма в «Ужине» заменена плоским силуэтом. Силуэтность, а также чер-

но-белая гамма с единственным красочным пятном розовых апельсинов заставляют вспомнить графику парижских рекламных плакатов (в частности, Стейнлена) или театральных афиш.

Выразительность позы и жеста является определяющим началом и в «Портрете С. П. Дягилева с няней». Композиция портрета асимметрична. Фигура Дягилева резко сдвинута вправо и сознательно не уравновешена слева, так как старушка няня сидит далеко в глубине. Глазу не за что «зацепиться» в левой части картины, и он поневоле возвращается к фигуре Дягилева, стоящего в фатовской позе с руками в карманах, надменно вздернув голову с оригинальной белой прядью в черных волосах. В «Портрете Дягилева» Бакста мы находим все те черты внешнего облика, которые отмечают в многочисленных мемуарах современники, в частности Андрей Белый, в «Начале века» запечатлевший свою первую встречу с Дягилевым на выставке «Мира искусства»: «...выделялася великолепнейшая с точки зрения красок и гра-

¹ В. Стасов. Две декадентские выставки. — В кн.: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. III. М., 1952, стр. 292.

² «Стильная декадентка fin de siècle, черно-белая, тонкая, как горностаи с таинственной улыбкой à la Джоконда, кушает апельсины». (В. Розанов. Среди художников. СПб., 1914, стр. 102).



*Л. Бакст.
Портрет С. П. Дягилева с няней.
1906 год. Гос. Русский музей*

фики фигура Дягилева; я его по портрету узнал, по кокетливо взбитому коку волос с серебристой прядью на черной растительности и по розово, нагло безусому, сдобному, как испеченная булка, лицу — очень „морде“, готовой пленительно маслиться и остывать в ледяной, оскорбительной позе виконта: закидами кока окидывать вас сверху вниз, как соринку.

Дивился изыску я: помесь нахала с шармером, лакея с министром... Что за жилет! Что за вязь и прокол изопренного галстука! Что за ослепительный, как алебастр, еле видный манжет! Вид скотины, утонченной костью К. Сомова, коль не артиста, прощупывателя через кожу сегодняшних вкусов и завтрашних, и послезавтрашних, чтобы в любую минуту, кастрировав

собственный сегодняшний вкус, предстать: в собственном завтрашнем»¹.

С моделью этого портрета Баксту предстояло много лет совместной работы над постановками русских балетов, столь блестящее оформление которых было бы невозможно без огромной предварительной работы «Мира искусства» и группировавшихся вокруг него художников.

Стремление Бакста к передаче динамической позы моделей, к подчеркнуто выразительному силуэту и жесту, тяготение к колористическому решению посредством сопоставления темного и светлого сближает его работы с некоторыми, особенно поздними портретами Серова,

¹ Андрей Белый. *Начало века*, М.—Л., 1933, стр. 195.



*Л. Бакст. Ужин. 1903 год.
Гос. Русский музей*

например «Портретом В. О. Гиршмана» (1911, Гос. Третьяковская галерея) или «Портретом кн. О. К. Орловой» (1911, Гос. Русский музей). Но при сходстве некоторых внешних композиционных приемов между портретами Серова и Бакста есть решающее различие, отражающее, думается нам, и более глубокое различие между мировоззрением Серова и «мирискусников». В портретах Серова выразительность жеста или позы, равно как и вся композиция портрета, способствует прежде всего очень отчетливой социальной характеристике модели. Демонстративный жест запусившего пальцы в карман Гиршмана мгновенно выдает бесцеремонного буржуа-нувориша, привыкшего к купле-продаже, убежденного в силе чистогана. Более сложна характеристика княгини Орловой. В ней существенную роль играет не только нарочитая поза модели, жест запутавшихся в жемчугах рук, но и все детали обстановки. Холодное великолепие почти дворцового зала с лепными украшениями на розовых стенах, мебель, расставленная в чинном порядке, зеркально-отполированный паркет — все внушает зрителю, что перед нами не «стильная декадентка», а дама большого света. Чрезвычайно существенную роль в композиции портрета и характеристике образа играют развешанные на стенах и видимые зрителю лишь фрагментарно картины, особенно полотно старого итальянского мастера вверху справа. В зеркально-блистающий мир Орловой, окруженной холодным великолепием, сидящей в ненатуральной, неустойчивой позе, вторгаются горячие краски, мощные жесты, исполненные патетики фигуры. Их подлинная величавость как бы разоблачает показное достоинство Орловой. Эта «картина в картине» служит своеобразным «коррективом» к «героине» Серова. Сопоставляя фигуру Орловой с пластической красотой образов на картине, художник тонко подчеркивает «ненатуральность», пустоту своей модели.

Серов не сдержал своего обещания писать «отрадное, только отрадное». Глубокая связь с жизнью своей страны, прогрессивные общественные устремления властно направляли его к острокритическим работам не только в области политической сатиры в эпоху революции 1905 года («Солдатушки, бравы ребятушки...», «Виды на урожай» и т. д.), но и в портретном жанре, как мы только что видели. Серов судит свои модели не как эстет, а как художник, имеющих твердые прогрессивные убеждения. «Портреты Серова, — писал В. Брюсов, — почти всегда суд над современниками... Собрание этих

портретов сохранит будущим поколениям всю безобразную правду о людях нашего времени»¹.

Связанный со многими «мирискусниками» (Дягилевым, Бенуа, тем же Бакстом) личной дружбой, общей любовью к классическому искусству, совместной работой по организации выставок Серов решительно расходится с ними в основах своего мировоззрения и творчества. Не случайно в его высказываниях нередко мотивы неодобрения и критики позиции «мирискусников». В 1905 году в письме к Александру Бенуа по поводу отъезда последнего за границу в разгар революционных событий Серов резко называет его «эмигрантом», который «издали», «за утренним кофеем» будет «пробегать известия о России»². Несмотря на дружеское отношение к Баксту, Серов великолепно чувствует специфические недостатки декораций Бакста к «русским балетам», называя их «сладкой роскошью»³.

При сравнении портретов Серова и Бакста особенно ясно видишь ограниченность творческого метода типичного «мирискусника». Отсутствие широких общественных горизонтов, принципиальный аполитизм Бакста суживают его возможности как художника. Его портретная характеристика ограничивается стремлением к внешней выразительности, «декоративности» образа. Со временем его портреты становятся все более поверхностными. Поздний портрет Иды Рубинштейн с муфтой в руках по существу лишен индивидуальной характеристики. Все внимание художника сосредоточено на изображении элегантно черного туалета артистки. Портрет становится похож на эскиз костюма для ателье мод. Ограниченность творческого метода Бакста-портретиста особенно очевидна, когда ему приходится выполнять портреты людей, внешность которых не дает возможностей для декоративного решения и требует более углубленной характеристики. Не случайно он терпит в сущности неудачу в портретах Андрея Белого. Ни взъерошенный молодой человек на портрете 1905 года (местонахождение неизвестно), ни корректный «усатый мужчина» на портрете 1906 года (Гос. литературный музей, Москва), выполненном Бакстом для «Золотого руна» (1907, № 1) по заказу Н. П. Рябушинского, тогда как Врубель выполнял портрет Валерия Брюсова, а Серов — К. Бальмонта, не дают должного представления об одном из са-

¹ В. Брюсов. В. А. Серов. — «Русская мысль», 1911, № 12, стр. 120.

² В. Серов. Переписка. 1884—1911, стр. 284.

³ Там же, стр. 265.

мых содержательных и интеллектуальных деятелей русского символизма¹. В творческом соревновании с Врубелем и Серовым Бакст потерпел жестокое поражение.

Мы очертили, правда, крайне сжато и лаконично деятельность «Мира искусства» на первом этапе его существования накануне и в годы первой русской революции. Вышеизложенное не претендует, разумеется, на полноту фактического материала и исчерпывающее решение вопроса о таком сложном и противоречивом явлении, каким был «Мир искусства». С момента выхода в свет содержательной монографии о «Мире искусства» Н. И. Соколовой прошло более тридцати лет. За истекшие после того годы не появилось ни одного исследования, специально посвященного этому вопросу, так как «Мир искусства» рассматривался в основном как реакционная по взглядам и формалистиче-

ская группировка. Мы надеемся, что из приведенного выше материала читатель вынес впечатление, что «Мир искусства» был явлением более сложным. Несомненно, идеологи «Мира искусства» не были людьми демократических убеждений. Несомненна также ограниченность творческого метода характерных «мирискусников», узость тематики их произведений, известная отчужденность от окружающей их действительности. «Миру искусства» свойственны глубокие противоречия. Противоречива сама их программа. Есть противоречие между их требованием «чистого искусства» и их художественной практикой, связанной, как мы видели на ряде примеров, со «злойбой дня», животрепещущими вопросами жизни. Внутри творчества почти каждого из «мирискусников» наличествуют разноречивые тенденции. Наконец, существовали противоречия между отдельными группами внутри «Мира искусства», особенно ярко и определенно выказавшиеся в период революции 1905 года и заложившие основы для дальнейшего расхождения.

Наследие «мирискусников» весьма обширно и разнообразно. Театральная декорация и книжная графика (которых мы здесь не касаемся) стали теми областями художественного творчества, в которых «мирискусники» создали свои наиболее значительные, этапные не только в русском, но и в мировом искусстве произведения. Только усилиями целого ряда советских искусствоведов, по нашему мнению, может быть с необходимой тщательностью изучена и проанализирована деятельность мастеров «Мира искусства». Настоящая работа представляет собой лишь скромное звено в этом ряду, где сделана попытка проследить историю деятельности этой группы на первом этапе и рассмотреть творчество ее наиболее характерных представителей.

¹ Андрей Белый оставил интересные воспоминания об обстоятельствах написания Бакстом его портрета 1905 г.: «Рыжеусый, румяный, умеренный, умница Бакст... отказался меня писать просто; ему нужно было, чтобы я был оживлен: до экстаза; этот экстаз хотел он приколоть, как бабочку булавкою, к своему полотну; для этого он с собой приносил из „Мира искусства“ промывного Нувеля, съевшего дсять собак по части умения оживать: прикладыванием „вопросов искусства“, как скальпеля к обнаженному нерву, для „оживления“ сажалась и Гиттиус; от этого я начинала страдать; до раскрытия зубного нерва, хватаясь за щеку; лицо оживлялось гримасами орангутанга: гримасами боли; а хищный тигр Бакст, вспыхивая глазами, подкрадывался к ним, схватываясь за кисть; после каждого сеанса я выносила ощущение: Бакст сломал челюсть; так я и вышла: со сломанной челюстью; мое позорище (по Баксту — „лидевер“) поздней вывесили на выставке „Мир искусства“ и Сергей Яблоновский из „Русского слова“ вскричал: „Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый“. Портрет кричал о том, что я декадент; хорошо, что он скоро куда-то канул; вторая более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервобольной, а усатый мужчина» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 67).

РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ

А. А. КАМЕНСКИЙ

*

Начало новой эпохи в истории русской скульптуры почти совпадает с исходной датой нынешнего столетия: консервативные, обветшалые традиции (во всех их многочисленных разновидностях) стали уступать место живым творческим веяниям лишь в самом конце 1890-х годов.

Именно в это время определяются многие черты внутренней близости ведущих тенденций развития всех основных видов русского изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры, прикладного мастерства. Но вместе с тем это развитие в различных областях художественного творчества происходило по-разному; весьма несходны были и итоги предшествующих этапов их эволюции. Так, например, общеизвестно, что в 1870—1880-х годах роль живописи в духовной жизни России была велика и значительна, как никогда раньше. Для русской скульптуры второй половины прошлого столетия этот период был едва ли не самым бесцветным и незначительным во всей ее истории со времен Петра I.

Здесь следует указать, что упадок искусства ваяния, оскудение и деградация пластического мастерства не были в эту пору локально русским явлением. За исключением Родена и Менье, европейские страны в эту эпоху не выдвинули ни одного подлинно значительного скульптора. Холодная казенщина, академический классицизм громоздких монументов, претенциозная пошлость салонных статуэток, мещанская слащавость и прозаичность сентиментальных жанров — вот что было характерно для европейской скульптуры 1870—1890-х годов.

Пластическое искусство по самой своей внутренней природе, по всем своим ведущим историческим традициям — это искусство утверждающее. Его стихия — образы гармонические, идеальные, концентрация всех лучших, положительных черт времени, его общественных, духовных, эстетических завоеваний. Недаром периоды наиболее высокого расцвета скульптуры чаще всего совпадают с такими моментами истории, когда тяготение к прекрасному, героическому имеет широкий, доминирующий характер, отражает коренные особенности общественного развития в данное время, когда передовые (в своем реальном содержании) гражданские, эстетические идеалы наполняются живыми соками, обретают зримую конкретность, достаточную для того, чтобы стать почвой для создания обобщающих образов прекрасного в жизни.

Ясно, что с этой точки зрения вторая половина XIX века в Европе была явно «непластичной» — положение, которое было осознано уже в прошлом столетии.

Есть еще одна сторона дела, на которую обычно обращают меньше внимания, хотя она также чрезвычайно существенна. К. Маркс заметил однажды, что капиталистический способ производства делает неизбежной и закономерной «целостность развития, т. е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому-либо заранее установленному масштабу... человек воспроизводит себя не в каком-либо определенном направлении, а производит себя во всей целостности, не стремится оставаться чем-то окончательно устоявшимся, но находится в абсолютном движении становле-

ния».¹ Правда, парадоксальная противоречивость возможностей и результатов человеческой деятельности в буржуазном обществе такова, что «полное обнаружение внутренней сущности человека проявляется как полнейшее опустошение»². Но сама тенденция постоянно, непрерывного, динамического развития становится непреложным законом жизни человеческого общества в новые времена. Отсюда важнейшее для искусства различие древнего и нового мира: «древний мир действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения; тогда как современное не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно *пбишло*»³.

Иными словами, на смену классической гармонии законченного, устоявшегося, нормативного должна прийти гармония динамического развития, целенаправленного, но непрерывного движения вперед, охватывающего всю полноту неизмеримо расширившегося и усложнившегося общественного опыта человечества.

Замечательное своеобразие русского искусства начала XX века заключается в том, что оно формировалось в обстановке напряженнейшей революционной ситуации, какой не было ни в одной из европейских стран того же периода.

Эта ситуация, с одной стороны, оказалась как бы катализатором некоторых кризисных, регрессивных явлений буржуазного искусства эпохи.

Но вместе с тем предчувствие коренных преобразований жизни, которое буквально насытило воздух общественной жизни России в начале XX века, сообщило русскому искусству — в лице лучших, талантливейших его представителей — ощущение благодатной исторической перспективы, веру в светлое будущее, в победу справедливых, человеческих начал — т. е. все то, чего так трагически недоставало западно-европейскому искусству той же поры. Пусть такое мировосприятие поначалу было несколько смутным и расплывчатым, оно все же могло оказаться почвой для создания образов героического плана, широких гуманистических обоб-

щений, гимнов красоте мира, свободного и естественного развития человека. Широко распространенное тяготение к положительному общественно-эстетическому идеалу оказало чрезвычайно благотворное воздействие на все виды и жанры русского искусства того времени. Оно помогло, в частности, встать на ноги русской пластике, которая, так же как и наша отечественная живопись (в лучших своих образцах), не только добилась серьезных успехов в национальном масштабе, но и в известной мере дала, так сказать, положительные варианты решения общемировых художественных проблем времени.

Но это произошло в начале XX столетия. А в 1870—1890-х годах русская скульптура в полной мере разделяла плачевную судьбу европейского пластического искусства.

Как и на Западе, в России второй половины XIX века архитектуре грозила утрата органичности развития, стилевой цельности, ясности эстетических устремлений. Это приводило, в частности, к практическому исчезновению значительных архитектурно-скульптурных ансамблей, с которыми связано так много великолепных завоеваний русского ваяния предыдущих эпох. Хотя памятники в городах возводились тогда сравнительно часто⁴, но по большей части они представляли собой либо лишенные пластической цельности композиции (вроде памятника Тысячелетию России в Новгороде по проекту М. О. Микешина), либо, что чаще, безликие, сухо академические монументы. Настоящие удачи были редким исключением (например, памятник А. С. Пушкину в Москве работы А. М. Опекушина).

Русские скульпторы второй половины XIX века работали преимущественно в станковых жанрах (ведь и памятники той поры обычно

⁴ Чаще всего это были памятники русским императорам и лицам царской фамилии. На протяжении второй половины XIX века в городах России было установлено около 50 памятников Александру I, около 30 — Александру II, около 40 — Александру III. Определенное художественное значение имели лишь единичные из памятников этого рода — «Николай I» П. Клодта (1856—1859), «Екатерина II» М. Микешина (1873). Редко воздвигались монументы в память знаменательных исторических событий (вроде памятника Тысячелетию России), среди которых не было подлинно значительных, а также памятники различным деятелям, писателям, ученым: московский (1880) и петербургский (1883—1884) памятники Пушкину А. Опекушина, «Бордан Хмельницкий» в Киеве М. Микешина, при участии П. Веллионского и А. Обера (1888), «Лермонтов» в Пятигорске А. Опекушина (1889), героям Севастопольской обороны в Севастополе И. Шредера (1890—1900) и ряд других. Среди надгробных памятников того времени значительных произведений нет.

¹ К. Маркс. *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie (Rohentwurf)*.

Цит. по сб.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., 1957, т. I, стр. 180.

² Там же, стр. 181.

³ Там же.



В. Беклемишев. Деревенская любовь. 1896 год. Гос. Третьяковская галерея

представляли собой как бы многократно увеличенные камерные статуэтки). Но в русском станковом искусстве конца прошлого века безраздельным было образно-стилевое господство сюжетной живописи. Многие ее специфические принципы и приемы механически переносились в скульптуру, что, конечно, вступало в противоречие с самой природой пластического искусства.

Так, в произведениях целой группы ваятелей (М. А. Чижов, Л. В. Позен, Е. А. Лансере, В. А. Беклемишев, И. Я. Гинцбург) нередко встречается чисто повествовательный рассказ со множеством мелких и мельчайших деталей и подробностей. Естественно, что это приводило к сугубо натуралистической описательности, нагромождению дробных форм, к имитирующим

плоскость полотна барельефным планом даже в объемных композициях.

Нередко говорится, что заслугой скульптуры второй половины XIX века был разрыв многих ее мастеров с традиционной тематикой классицизма, приближение к повседневной жизни народа. Это верно лишь в ограниченной мере. Действительно, такие вещи, как например, «Первый шаг» (1872) Ф. Ф. Каменского, «Крестьянин в беде» (1873) М. А. Чиждова, «Лирник с поводырем» (1883), «Нипций» (1886) Л. В. Позена, «Деревенская любовь» (1896) В. А. Беклемишева и другие близкие им по содержанию композиции повествуют о современной художникам жизни, причем о жизни простых крестьян и горожан. Однако во всех упомянутых работах нет сколько-нибудь значительных обобщений —

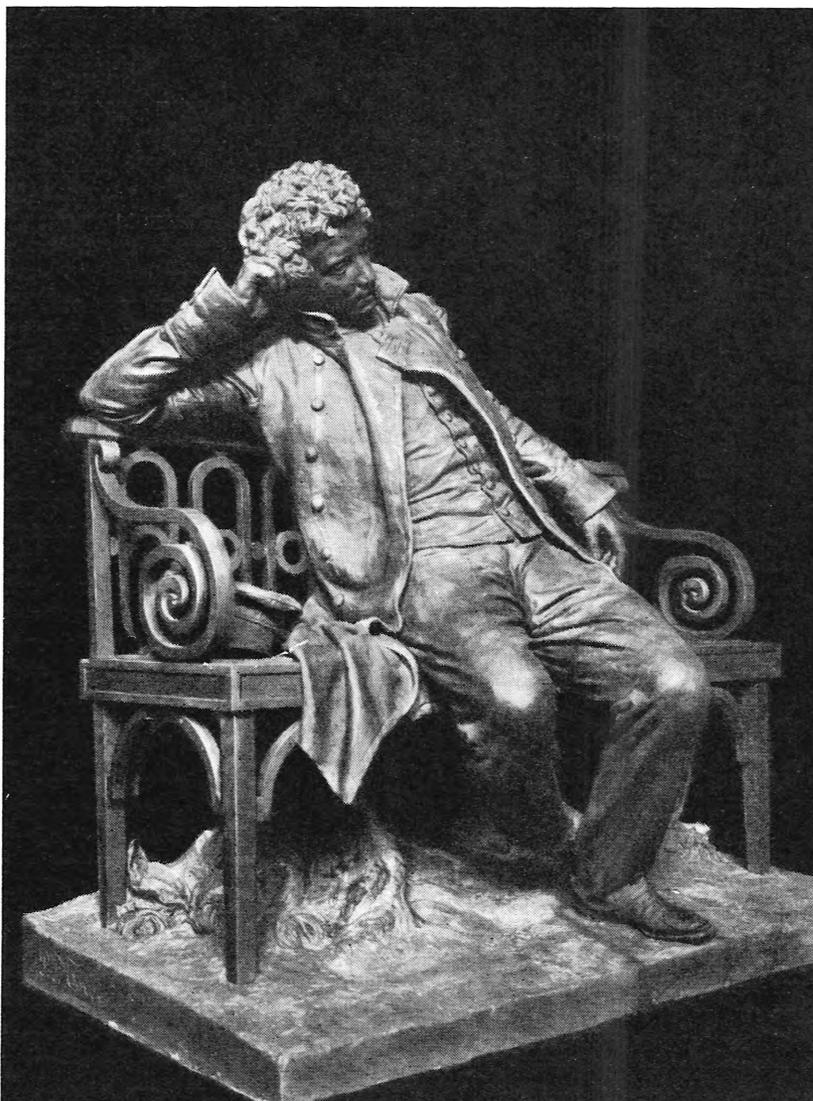


*Л. Позен. Нищий. 1886 год.
Гос. Третьяковская галерея*

социальных, этических, психологических. Это всего лишь бесхитростные жанры, рассказывающие о повседневных наблюдениях, иногда с нотками сентиментального умиления или сочувствия, но и не более. Конечно, такие жанры все же в своем роде более содержательны, чем слащаво-салонные или полностью лишенные жизненных соков, бездушные академические статуи и статуэтки (работы Лаврецкого, Бока, Адамсона и др.). Но с глубокой философской, общественной, моральной проблематикой русской живописи второй половины XIX века перекликались произведения лишь одного скульптора той

же эпохи — М. М. Антокольского. Примечательно, что тяга к широким историческим концепциям, к большому идейно-образному размаху сочетается у него с попытками достигнуть монументальности скульптурных форм. В русской скульптуре этого времени до него почти не встречалось подобных тенденций: не только в станковых вещах, но и в проектах памятников, как правило, побеждали приемы «мелкой пластики». Однако и Антокольский не достигает тех высот пластической гармонии, которая пленяет в работах иных русских скульпторов XVIII — начала XIX века. Кроме того, расцвет деятель-

*Р. Бах.
Памятник А. С. Пушкину
в Царском Селе, 1899 год*



ности Антокольского приходится на 1870-е годы. В последующие два десятилетия силы его таланта оскудевают, а на смену ему не приходит никто равный по дарованию.

Много должно было произойти, чтобы русское пластическое искусство вновь вступило в пору расцвета. Конечно, определяющим импульсом серьезных перемен явились те принципиальной важности сдвиги в общественной жизни страны, о которых уже шла речь. Вместе с тем, конечно, предстояло преодолеть и трудности профессионального порядка. К их числу относятся застойно-консервативные традиции в художественном образовании.

Оплотом таких традиций была петербургская Академия художеств. В 1880-х — начале 1890-х годов здесь в скульптурных классах еще полностью сохраняли силу каноны выдохшегося, превратившегося в мертвую, бессмысленную догму классицизма. Л. В. Шервуд, поступивший в петербургскую Академию в 1892 году, вспоминает: «Я был глубоко разочарован, узнав, что ученики скульптурного отделения в Академии не только не лепят круглых скульптур, но и барельефы лепят не днем, а вечером... Обычно в классе дежурил известный скульптор фон Бок... Как-то он подошел к моей работе и сказал с чувством отвращения: „Что вы лепите такую



М. Врубель. Лель. 1899—1900 годы. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

гадость? Ведь этот натурщик Павел пьет каждый день по полдюжине пива, у него пропала талия (натурщик стоял спиной). Вы пойдите в Нижний музей и нарисуйте спинку Германика, по ней и сделаете барельеф»¹.

Когда я посмотрел на работы товарищей, я пришел в ужас: вместо Павла я везде увидел Германика»¹.

Ложноклассическая школа «дошла уже до карикатурности,— вспоминает далее Шервуд.— В 1892 г. студенты, кончившие Академию и работавшие уже на конкурс-поездку за границу, обратились к ректору Академии иконописцу Шамшину с требованием выделить деньги на женскую модель, необходимую для темы „Эсфирь“. Старичок Шамшин сказал им: „Зачем вам женская модель? У вас есть молодые натурщики — переделайте их немного: пошире

таз, волосы подлиннее, другую грудь, а остальное все одинаково“»².

Реформа 1893 года не привела к сколько-нибудь решительным и глубоким изменениям в системе преподавания в скульптурных классах петербургской Академии художеств. Правда, исчез оттенок «карикатурности», бездумно-механическое копирование античных образцов не навязывалось ученикам с безоговорочной настойчивостью, но чисто натуралистические методы работы над пластическим образом (к которым, в конечном счете, сводился и ложноклассический академизм конца XIX века) оставались в полной силе, только им, собственно, и учили. Вот как, по рассказу того же Шервуда, работали «художники-академисты», профессора скульптурных классов обновленной Академии В. А. Беклемишев и другие: «Художник-академист, создавая свое произведение, брал точно скопированные с натуры формы, но брал их механически, частями от разной натуры, и затем комбинировал эти разрозненные, лишенные внутренней связи формы, убивая тем самым органическое единство художественного произведения»³.

Не удивительно, что при такой системе преподавания, как вспоминает С. Т. Коненков, «успехом пользовались послушные ученики, которые больше копировали и комбинировали, чем творили»⁴. Вполне закономерно и то, что все крупнейшие русские скульпторы начала XX века или воспитывались вне Академии (Н. А. Андреев, В. Н. Домогацкий, А. Т. Матвеев, В. И. Мухина, И. Д. Шадр и др.), или, пройдя первоначальный курс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в Академии и после ее окончания шли своим путем, совершенно не считаясь с требованиями и наставлениями своих академических менторов (А. С. Голубкина, С. Т. Коненков, Л. В. Шервуд). Академия конца XIX — начала XX века могла научить классическому рисунку, традиционным законам перспективы, анатомии, начаткам истории искусства, но и только. Впрочем, некоторые художественные критики начала века считали, что петербургские скульпторы-академики уже были не в силах преподавать своим ученикам и какую-то определенную, законченную систему пластического мастерства, пусть даже в самом первоначальном, элементарном виде. Так, А. Н. Бенуа писал в своей статье «Чему учит Академия художеств» (1904):

² Там же, стр. 18.

³ Там же.

⁴ С. Коненков. Слово к молодым. М., 1958, стр. 44.

¹ Л. Шервуд. Путь скульптора. Л.— М., 1937, стр. 15, 16—17.

«Здесь мы встречаемся как в профессорах, так — естественное последствие — и в учениках с полным *незнанием* своего дела. Не будем говорить о Беклемишеве, это вообще не скульптор... Но имеется еще в Академии г. Залеман. Последний, бесспорно, умеет „лепить с натурщика“... Однако этого мало, это еще не скульптура. Г. Залеман понятия не имеет о стиле, хотя иногда и делает попытки в этом направлении. Но в скульптуре все дело в стиле. Без стиля она превращается в паноптикум или просто в бесцельное и ненужное „лепление с натурщиков“. Для стиля же нужны опять-таки знания...

Академические ученики не знают ни что им делать, ни как им делать. Они не получили ни элементарных эстетических взглядов, ни самых примитивных знаний в лепке. Их выучили „лепить с натурщика“, и этим все сказано. Между тем, без сомнения, что в этом отношении их превзойдет всякий формовщик, который снимает слепок попросту с живой природы»¹.

При всей резкой полемической заостренности и очевидной односторонности таких суждений в них есть доля горькой истины. Вырождение пластического искусства в кругу академических мастеров привело в известной мере и к утрате скульптурной техники, ремесла, школы. В творческом отношении все подлинно оригинальные русские мастера развивались вопреки академической эстетике и в решительной борьбе с нею.

Обстановка в московском Училище живописи, ваяния и зодчества была совсем иной, чем в петербургской Академии художеств. Оно не испытывало постоянного давления официальных кругов, придворной знати, не имело государственно-казенного характера, было демократичным по самому своему статусу («Училище живописи, ваяния и зодчества есть открытое и всеобщее учебное заведение», — говорилось в его уставе²). С полным основанием многие современники эпохи конца XIX — начала XX века утверждали, что московское Училище — «самая свободная в России, самая терпимая» художественная школа, которая «выпускала прекрасных художников» и «до сего времени большинством художественного мира считалась несравненно выше, чем Петербургская Академия»³.

¹ А. Бенуа. Чему учит Академия художеств. — «Мир искусства», 1904, № 8-9, стр. 153—154.

² «Устав Московского художественного общества и состоящего при нем Училища Живописи, Ваяния и Зодчества». М., 1896, стр. 34.

³ А. Куприн. Преобразование московского училища Ж. В. и З. в Академию. — «Золотое руно», 1909, № 11-12, стр. 93.



М. Врубель. *Купава*. 1899—1900 годы.
Гос. Третьяковская галерея

Правда, в Москве конца XIX века не было устоявшейся, выношенной на протяжении десятилетий скульптурной традиции. Не без оснований было принято считать, что «Москва всегда была склонна мыслить живописно. Она чужда была пластическим тенденциям, строгой линейности форм, характерным для искусства Петербурга»⁴.

Но свободная от сковывающих пут застывшей академической традиции Москва — во многом на новой основе — стала возрождать русскую национальную пластику. Упомянутая приверженность к «живописности», как мы увидим, даже помогла ей в этом деле, способствовала созданию таких пластических обобщений, которые были основаны на живом, жизненном ощущении природы, материала, образа.

Долгое время в московском Училище живописи, ваяния и зодчества скульптурный класс

⁴ А. Бакушинский. Н. А. Андреев. М., 1939, стр. 9.

вели переехавшие в Москву петербуржцы Н. А. Рамазанов, затем (до 1894 года) С. И. Иванов. Их наставления помогали ученикам овладеть «средним уровнем» академической техники и, в общем, не отличались от уроков их петербургских коллег. Разница была лишь в том, что в московском Училище сложилось совсем иное, чем в Петербурге, отношение к творческой самостоятельности воспитанников. Оно очень четко сформулировано в докладной записке одного из преподавателей Училища К. Горского: «Я считаю, что обязанности преподавателя нашего Училища заключаются главным образом в том, чтобы облегчить ученику его первые шаги и дать ему определенные знания, без которых он не может обойтись... В каждом художнике должно быть две стороны, одна творческая, другая учебная. Научить творить никакое Училище не может; творить должен талант, а талант вложить нельзя. Наше же Училище должно дать технику, а техника достаточно определена»¹.

Действительно, в московском Училище творческая инициатива воспитанников не встречала помех на своем пути — это повелось уже издавна. Потому, скажем, у того же С. И. Иванова были ученики, совершенно на него не похожие, — С. М. Волнухин, А. С. Голубкина, С. Т. Коненков (в первые два года своего ученичества). Но техника, ее диапазон, ее целенаправленность, конечно, менялись. С. И. Иванов был последним в московском Училище представителем академической системы — пусть нестройной, ограниченной преимущественно кругом чисто технических приемов, но все же идущей от канонов петербургской ложноклассики. Сменивший С. И. Иванова в 1894 году Сергей Михайлович Волнухин (1859—1921) имел совсем иное художественное мировоззрение, чем его предшественник.

Волнухин — художник переходного характера. От классицизма, от всех заветов скульптурной «идеальности» он, бесспорно, отошел, причем не только тематически, но и в приемах лепки, основанных прежде всего на добросовестном, пристальном изучении природы. Вместе с тем он не стал в один ряд с натуралистами вроде Чижова или Позена: тяга к обобщению — пластическому и психологическому — достаточно очевидна в его работах.

Волнухин не был последователен в своих исканиях. Несогласный с нормативностью старото типа он, однако, позволял себе лишь относи-

тельную свободу трактовки пластической поверхности, сохраняя верность академическому пониманию структуры форм, объемов, силуэта в скульптуре. Заметно отличаясь от натуралистов, он все же не всегда умел подчинить деталь общему, возвыситься над внешней описательностью, включить аксессуары в единую пластическую концепцию (или вообще обойтись без их помощи).

Все это хорошо видно на примере двух наиболее известных работ Волнухина (его наследие очень невелико) — портрета П. М. Третьякова (1901, бронза; Гос. Третьяковская галерея) и памятника первопечатнику Ивану Федорову (1909; бронза).

Портрет П. М. Третьякова во многом перекликается с традициями психологических образов русской живописи второй половины XIX века. Изображен человек, погруженный в сложные размышления, словно несущий на себе бремя вечного долга. Эта целеустремленность характерна, внутреннее напряжение выражено и в жесте скрещенных рук и особенно остро — в экспрессии черт тонкого, несколько изможденного лица.

Облик Третьякова в портрете аскетичен. Аскетична, суховата и пластическая форма скульптуры. В ней нет ни унылой гладкости отшлифованных до полной бездыханности академических бюстов, ни мелочной скрупулезности натуралистической лепки. Но подлинной красоты, силы, острой выразительности пластического языка в ней также нет. Форма здесь несет гораздо в большей степени описательную, чем выразительную функцию.

В памятнике первопечатнику Ивану Федорову скупая строгость, скромная простота композиции в целом вполне соответствуют характеру запечатленного исторического персонажа. Избранный скульптором жанровый мотив — чтение оттиска, только что снятого с печатного станка, — воспроизведен убедительно, да и вся свойственная памятнику концепция «тихого подвига» вечного труженика, не ждущего награды и полностью отдавшего своею делу, — на свой лад очень привлекательна.

Но в памятнике нет сильных, крупных пластических акцентов, необходимых для монумента в большом городском ансамбле. Камерное решение фигуры имеет чисто станковую природу, ее аксессуары дробят общий силуэт памятника и вдобавок совершенно не читаются на большом расстоянии.

В целом работы Волнухина ценны как интересные попытки перенести в скульптуру опыт

¹ Цит. по кн.: Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 138—139.



С. Волухин. Памятник первопечатнику Ивану Федорову. 1909 год

психологических образов русской живописи второй половины XIX века. Но достичь широты обобщений, внутренней органичности и свободы пластического языка он оказался не в силах.

Эта нечеткость, незавершенность творческой системы Волнухина сказывалась и на его преподавательской практике. По словам А. В. Бакушинского, Волнухин «был одним из тех русских художников, у которых новое, приходящее, но еще неоформленное мировоззрение вызвало к жизни и развило новые формы и новые приемы обработки. Однако у него самого весь процесс художественной работы развертывался самотеком, „изнутри“... Эти его свойства определяли и характер взаимоотношений учителя с учениками. Волнухина любили, уважали, но мало и редко слушались, брели самостоятельно, но шатко...»¹.

«Мало и редко слушались» — это, пожалуй, сказано не вполне точно. Волнухин не отстаивал нормативную узость взглядов, по свидетельству другого современника, «не навязывал своей манеры ученикам, относился к ним терпимо, допускал опыты, поиски»². Вместе с тем он, несомненно, давал им определенную направленность в работе, пусть очень общее, но все же целеустремленное влечение к реалистической жизненности произведений. Так или иначе, но это обязательно сказывалось на творческом формировании его учеников.

Но явная ограниченность диапазона применявшихся Волнухиным выразительных средств вызвала законное чувство неудовлетворенности у скульпторов нового поколения. Их работа развивалась под знаком поисков более тонкой, гибкой, разносторонней пластической системы, позволяющей соединить живую непосредственность с обобщенностью, верность основным чертам природы с артистической свободой ее изображения. Разумеется, это не просто некий прихотливый поворот стилевых вкусов, но реальная потребность времени, прямо связанная с содержанием, характером художественных замыслов.

В становлении и развитии этой новой пластической системы русского ваяния заметную роль сыграли те тенденции, которые обычно объединяют определением «импрессионизм в скульптуре». Первыми мастерами, в творчестве которых эти тенденции проявились достаточно ясно и отчетливо, были П. П. Трубецкой и А. С. Голубкина. Правда, в нашей искусство-

ведческой литературе последних лет можно встретить утверждения, что некоторые черты импрессионизма «обнаруживаются в конце 1890-х годов в творчестве С. И. Иванова и его преемника по московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества — С. М. Волнухина»³, и даже еще раньше в некоторых работах М. Антокольского. Но это очевидная натяжка. Иванов и особенно Волнухин, действительно, применяли несколько более свободные приемы лепки, чем это допускала академическая традиция, но в целом то весьма недалеко ушли от нее, не совершили какого-то принципиальной значимости поворота. В еще меньшей мере можно говорить о чертах импрессионизма в работах Антокольского. Если в одном из его бюстов 1870-х годов и встречается «смягченность в моделировке лица, которое воспринимается как бы окутанным легкой дымкой»⁴, то, конечно, это еще не основание всерьез рассуждать об «импрессионизме» в творчестве скульптора, абсолютно далекого от системы пластики, обозначаемой этим термином.

Впрочем, как бы ни были неуверенны и непоследовательны упоминавшиеся попытки М. М. Антокольского, С. И. Иванова и С. М. Волнухина, они, несомненно, примечательны в том отношении, что показывали, насколько назрела «изнутри» необходимость обновления пластического языка русской скульптуры.

Вовсе не обязательно, чтобы это обновление шло бы именно по пути импрессионистических опытов. Мыслимы и иные варианты, в частности углубление и развитие стилевых традиций русского реализма второй половины XIX века. Но так или иначе, это обновление было жизненно необходимым для русской скульптуры на рубеже двух веков.

Трубецкой и Голубкина, каждый по-своему, к такому обновлению пришли.

Как уже говорилось, оба они в той или иной мере связаны с импрессионизмом. В характере и особенностях этой связи следует разобраться.

Следует прежде всего сказать, что у русского искусства вообще весьма своеобразные взаимоотношения с импрессионизмом. Начиная еще с 70-х годов XIX века, русские художники самостоятельно решали многие из тех задач, которые волновали современных им крупнейших французских мастеров. Яснее всего это видно, конечно, на примере русской живописи.

¹ А. Бакушинский. Указ. соч., стр. 10.

² Б. Терновец. Избранные статьи. М., 1963, стр. 76.

³ И. Шмидт. Трубецкой. М., 1964, стр. 21—22.

⁴ Там же, стр. 21—22.

Внутренняя логика развития русской реалистической живописи закономерно привела ее мастеров ко многим открытиям, которые были как бы параллельны завоеваниям импрессионистов. Пример французов мог в той или иной степени обогатить, расширить, дополнить уже найденное, но не потребовать решительных, принципиальных изменений во всей системе художественного языка живописи.

В скульптуре дело обстояло иначе. Русская пластика второй половины XIX века была слишком слаба, чтобы в достаточной мере последовательно обновить свои выразительные средства в соответствии с требованиями времени.

Но не следует забывать о единстве судеб национальной художественной культуры, об определяющей идейно-эстетической роли тех видов искусства страны, которые на какой-то исторический период оказываются главными, ведущими. Чтобы преодолеть застой, русской скульптуре надо было овладеть несвойственными консервативно-академической традиции стиливыми и техническими приемами, а в сложившейся ситуации это обозначало необходимость использования опыта зарубежных мастеров. Но основы общего художественного мировосприятия, представления о жизненном смысле искусства, его образном строе и характере определялись у русских скульпторов примером живописи и литературы, особенностями общественного бытия страны в данную эпоху. Поэтому даже в самом начале нового этапа истории русского ваяния у его мастеров была своя песня, никого и ничто не повторявшая. Поэтому всякого рода западные уроки незамедлительно переиначивались и претворялись в оригинальных, своеобразных решениях, которые органично срастались с лучшими чертами национальной пластической традиции, жили и дышали идеями, страстями, раздумьями русских людей, русской жизни.

Так и тенденции скульптурного импрессионизма, оказавшие столь очевидное воздействие на русских мастеров конца XIX — начала XX века, сравнительно быстро получили в России оригинальную творческую переработку.

В европейской скульптуре конца XIX — начала XX века импрессионизм не породил особой, четко сформировавшейся художественной школы (как в живописи). Эксперименты крайнего порядка — например в творчестве Медардо Россо, — приводившие к разрушению, дематериализации пластической формы, к созданию сумбурных псевдоживописных композиций, лишённых структурно-тектонических основ, — представляли собой исключение. Вообще же в обо-

лочке импрессионистических поисков по большей части репались исторически насущные проблемы реализма. К их числу относится борьба с безжизненными догмами академизма и мещанской ницетой духа салонных произведений. Девиз максимального приближения к натуре был одним из приемов в этой борьбе. Канонам псевдоклассической идеальности, уже превратившимся в пустую, мертвенную абстракцию, была противопоставлена система лепки, способная создать ощущение живого дыхания природы. Для академистов окружающее пространство было абсолютно нейтральным, категория времени для них вообще не существовала, разве что в виде бесплотной, фиктивной «вечности». Мастера новой формации стремятся объединить скульптуру с окружающей световоздушной средой, рассчитывают на ее рефлекс, вибрацию, изменения освещенности. Пластическая поверхность не только отражает, но и поглощает свет, как бы пропускает его через себя. Лепка бывает острой, отрывочной, наподобие живописных мазков, бывает и сравнительно ровной, гладкой, но в обоих случаях художник стремится запечатлеть и все оттенки внутреннего движения тела, и разные грани его взаимоотношения со средой; воздух также становится пластическим материалом, активным участником композиции. Все это способствует ощущению динамичности скульптуры. Такое ощущение, поддерживаемое обычно острым, напряженным, не замкнутым, а перетекающим волне движением ритма, в известной мере преодолевает традиционную вневременность изображения. Оно получает бытие во времени, обретает прошлое и будущее, становится моментом в потоке жизни. Этот момент, однако, характеризуется со всей определенностью. В частности, внешняя случайность жестов, поз, мимики в портретах и сюжетных композициях является, как правило, лишь приемом, способствующим непосредственности впечатления, но вместе с тем продуманно соотносимым с задачами раскрытия характера, достижения глубокой и разносторонней психологической содержательности. Наконец, как показала практика, употребление всех упомянутых приемов вовсе не препятствует созданию образов обобщенного плана, пластике больших форм, монументального дыхания — достаточно вспомнить творчество Родена. Словом, на рубеже XIX—XX веков тенденции, весьма условно именуемые «импрессионистическими», не только не подточили основы реалистического мастерства в скульптуре, а скорее способствовали его обогащению, дальнейшему развитию.

Именно с этими тенденциями связано творчество Паоло Трубецкого, роль которого в истории русской скульптуры предреволюционного периода очень своеобразна, приметна и значительна¹.

Паоло (Павел) Петрович Трубецкой (1866—1938) — художник необычной, причудливой судьбы. Сын русского и американки, он родился и всю молодость прожил в Италии, почти на два десятилетия (1897—1914) связал свою судьбу с Россией и русским искусством, с начала первой мировой войны кочевал по Европе и Америке и, наконец, умер там, где и родился, — в Италии. Естественно, что возникают споры о том, представителем какой национальной культуры считать Трубецкого. Очевидно, любой категорический ответ на этот вопрос был бы неточным, односторонним. Но, во всяком случае несомненно, что для России Трубецкой не был заезжим гастролером-иностранцем. Еще в доме своего отца, где постоянно бывали его соотечественники, он немало узнал о русской культуре, ее традициях. Приехав в Россию, Трубецкой с присущей ему тонкой и чуткой восприимчивостью, быстро освоился с жизнью страны, верно уловил некоторые важнейшие особенности национального характера русских людей, многие грани их духовного мира, помыслов, интересов. Созданные в Москве и Петербурге произведения скульптора доказывают это с достаточной убедительностью.

Но, разумеется, начинал Трубецкой как художник, воспитанный современной ему западноевропейской культурой.

В Италии он выступал по преимуществу как автор индивидуальных и групповых портретных композиций, а также жанрово-анималистических изображений. Несколько раз скульптор

¹ До недавнего времени единственной книгой о Трубецком была выпущенная в Милане накануне первой мировой войны небольшая монография Рафаэло Джолли («P. Troubetzkou». *Testo di Raffaello Giolli. Milano*). Беглую справку о Трубецком дает Н. Врангель в крохотной главке «Князь Павел Петрович Трубецкой» в V томе «Истории русского искусства» И. Грабаря (стр. 395—402). Некоторые сведения о биографии П. П. Трубецкого можно найти в кн.: L. Troubetzkou. *Paolo Troubetzkou. Nel museo di Paltanza*. Milano, s. a.

В 1964 году издательство «Искусство» выпустило кн.: И. Шмидт. «Трубецкой». Есть упоминания о Трубецком в общих трудах (см., например: «Очерки по истории русского искусства». М., 1954, стр. 349; «История русского искусства» (в двух томах), том II. М., 1960, стр. 423—426; и мемуарные материалы: В. Булгаков. Скульптор Паоло Трубецкой. — «Искусство», 1961, № 5, стр. 67—69.

В конце 1966 — начале 1967 г., в связи со столетием со дня рождения П. П. Трубецкого в Гос. Русском музее была устроена монографическая выставка его работ. К выставке вышел каталог (авторы вступительной статьи Л. П. Шапошникова и Л. В. Фадеева).

принимал участие в конкурсах на создание памятников, оставаясь, впрочем, в кругу образов и приемов, характерных для «малой» пластики.

Если судить по немногим имеющимся в советских собраниях ранним скульптурам Трубецкого (например, «Амазонка», 1896, бронза, мрамор, Гос. музей искусств Грузинской ССР; «Сидящая дама», 1897, бронза, Гос. Третьяковская галерея), а также по репродукциям работ этого времени, вещи художника, созданные в эти годы, не лишены порой оттенка салонности — в ряде женских статуэток, манерно-кокетливых и в то же время полных холодной светской представительности, и влияния вкусов модерна (особенно в проектах памятников — Данте, 1891; Кадорна, 1892)². Но вместе с тем очевидно, что уже в первое десятилетие своей творческой деятельности, предшествовавшее приезду в Россию в 1897 году (Трубецкой начал выставляться с 1886 года), этот художник сложился в крупного оригинального мастера, воплотившего в своих произведениях некоторые лучшие, новаторские черты европейской скульптуры конца XIX века. В противовес дробной фрагментарности академических статуй, как бы сцепляемых из отдельных, внутренне не связанных между собой деталей, Трубецкой уже в ранних своих вещах стремится к целостной, обобщенной пластической форме («*masse générale*», как он любил говорить). Так, например, при знакомстве с портретом живописца Джованни Сегантини (первая половина 1890-х годов, бронза³) взгляд схватывает все полуфигурное изображение в целом. В нем нет ровных, гладких плоскостей, по которым взгляд лишь бегло скользит. Вся скульптура пронизана единым напряженным ритмом, ее сложный разворот в пространстве создает иллюзию неостанавливающегося движения, зовет к круговому обходу. Энергия, темперамент, романтическая порывистость художника запечатлены не только в выражении его лица, но и в остро схваченном жесте прижатых к груди рук, в небрежности размещенной шевелюры, даже в угловатых, резких складках пиджака и жилета. Для Трубецкого не существует непластичных объектов изображения. Даже в лучших скульптурах XVIII — начала XIX века предметные аксессуары нередко оказывались чисто внешними дополнениями, явно чужеродными «телесному» языку скульптуры.

² Воспроизведены в упомянутой монографии Р. Джолли — контртитул и стр. 18.

³ Воспроизведена там же, против стр. 8.

Натуралисты второй половины XIX века, бессмысленно нагромождая в своих произведениях бесконечные описательные и обстановочные подробности, уже и не пытались наделять их пластической выразительностью — ее постепенно лишалось в их работах и самое человеческое тело. Паоло Трубецкой — один из немногих мастеров нового времени, которые, смело расширяя круг предметных деталей в скульптурной композиции (при определенных условиях это оказывается не упадком, а завоеванием), умеют добиться ее внутреннего единства, органичной пластической взаимосвязи всех ее многочисленных элементов, внушить впечатление целостного, крупным кадром взятого курса жизни.

В концепции Трубецкого любая форма предметного мира — одушевлена. Скажем, в портрете Габриеля д'Аннунцио (около 1890 г.)¹ поэт изображен сидящим в кресле. Это кресло вылеплено с условной обобщенностью, без сухих линейных граней. Его живая, уругая масса, повторяя изгиб тела поэта, создает ритмическую основу композиции. Более того, нервная, беспокойная неуравновешенность этой массы своеобразно дополняет характеристику д'Аннунцио, фигура которого при всей непосредственности ее позы кажется несколько суховатой, холодно-сдержанной.

В итальянских вещах Трубецкого сложились завязи его пластического стиля, образовались основы его понимания художественных задач. Почти не учившийся, не связанный прямо и непосредственно с какими-либо академиями, объединениями, мастерами, он, однако, остро воспринял и отчетливо выразил в своем творчестве некоторые новые тенденции в европейской скульптуре конца прошлого столетия.

Что же изменилось в произведениях мастера за годы его жизни и творчества, связанные с Россией?

В первую очередь — образно-поэтическое содержание работ скульптора. Оно становится — и с разительной быстротой — глубже, тоньше, человечней. В вещах итальянского периода нередко доминируют формальный эксперимент, увлечение внешним артистизмом. Беглость характеристик, холодок светской отчужденности, а то и манерности не смущали Трубецкого. Теперь мастерство блистательного виртуоза все чаще подчиняется большим чувствам проникновенного художника. В целой группе работ он показывает доверчивость, взаимопонимание, кровное родство открытых, чистых душ. Тако-

вы «Неизвестная с девочкой» (1900, гипс; Гос. Русский музей), «Дети» (1900, бронза; Гос. Русский музей), «Мать с сыном» (1901, гипс; Гос. Русский музей), «Девочка с собакой» (1901, гипс; Гос. Русский музей) и несколько других. Во всех этих небольших композициях нет и оттенка сентиментальности, умиленности. Они очень сосредоточены, спокойны, серьезны. Но этот поэтический мир светлой и прекрасной людской близости несколько тревожен и грустен. Населяющие его существа хрупки и беззащитны, иногда чувствуется, что они беспомощны перед злыми, чуждыми силами, которые их окружают. Лишь мальчик в композиции «Мать и сын», нервно сжимая руку матери, угрюмо, настороженно и с некоторым вызовом смотрит вдаль. В какой-то мере сходные настроения внушают и многочисленные анималистические вещи Трубецкого — все эти трогательные, ласковые, грустно-задумчивые псы и лошадки, которых так легко обидеть. Одна из скульптур этого рода, изображающая крохотного, вислоухого барашка, названа даже с некоторой патетикой: «Неужели вы можете меня сожрать?» Ссылка на вегетарианские убеждения Трубецкого, конечно, не все тут объяснит. Скорее, сами эти убеждения были лишь составной частью его несколько наивного, мечтательно-романтического гуманизма, который наиболее полно и разносторонне раскрылся в работах, выполненных в России.

Здесь же окончательно складывается и созревает и портретное мастерство Трубецкого. Несомненно, он не художник-философ, создающий углубленные, многоплановые повествования о людях. Но и упреки в поверхностно-случайной трактовке характера, а то даже и в безразличии скульптора к духовной жизни изображаемого человека явно необоснованны. Портреты Трубецкого не являются плодом длительного изучения модели, они не имеют своей прямой задачей обобщение, выходящее далеко за рамки индивидуального жизненного опыта. В этих портретах воплощено непосредственное впечатление от человека, да и сам он обычно изображен без всякой искусственной отвлеченности, а как бы в один из моментов повседневного бытия. Но мгновенность поз, кажущиеся наудачу схваченными мимика и жестикация — не конечная цель, а лишь прием построения портретов, придающий им жизненную убедительность. На поверку «случайное» оказывается предельно характерным, служит ключом к постижению самой сущности духовного строя изображенных людей.

¹ См. монографию Р. Джолли, стр. 13.



*П. Трубецкой.
И. И. Левитан. 1899 год.
Гос. Русский музей*

Такой портретный метод требует от художника предельно развитой интуиции, тончайшей проницательности. Трубецкой был щедро одарен этими качествами. Если в некоторых из его портретов и встречается субъективная односторонность трактовки характера, то в большинстве случаев он метко схватывает главное в людях.

Трубецкой в своих портретах прежде всего воссоздает пластику характера. Скажем, в «Левитане» (1899, гипс; Гос. Русский музей) показан угловатый, нервный, живущий в предельном напряжении и без оглядки растрачивающий се-

бя человек. Он присел — нога на ногу, одна рука неловко засунута в карман пиджака, другая прижата к губам, но это не передышка, не умиротворенное созерцание, а один из моментов непрерывной работы мысли, сильной, страстной, вдохновенной. Нервный, с резкими изгибами силуэт скульптуры, ее неустойчивая композиция, быстрые, острые ритмы, динамичные светотеневые эффекты — все это создает ощущение взволнованности, бурного порыва чувств, смятенных и восторженных. Некоторых комментаторов смущает такой Левитан, им кажется, что в его образе яснее должны звучать эле-



П. Трубецкой. С. Ю. Витте. 1901 год. Гос. Русский музей

гические ноты, а также «нечто грустное и пессимистическое»¹. Но Трубецкой показал другого Левитана, автора «Летнего вечера», «Изб», «Озера», где властвует беспокойная, мятежная радость жизни. От зоркого взгляда скульптора не ускользнули ни нервная отягощенность смертельно больного человека, ни сложность его творческих размышлений — ведь в последних картинах Левитана так много нового и так часто это новое встречало непонимание! Все это нашло отражение в портрете. И не тихую скорбность угасания увидел и запечатлел Трубецкой в Левитане, а душевные бури художника, который стремился утвердить свое понимание красоты и силы жизни. Бесспорно, в этом образе есть своя правда, своя убедительность.

¹ И. Шмитт. Указ. соч., стр. 17.

С. Маковский заметил, что Трубецкой «один умеет так художественно-виртуозно вылепить современное платье; у других скульпторов оно обыкновенно превращается в какой-то жесткий, нелепый футляр на теле человека»². Суть дела, конечно, не в том, что Трубецкой раскрыл в деловито-прозаическом костюме XX века какие-то скрытые богатства формы. Просто скульптор умеет увидеть во всем, что связано с человеком, ясный отпечаток его личности — это одна из основ присущих Трубецкому цельности, единства видения природы. В частности, и одежда всегда становится для него составной частью «пластики характера» в портрете. К примеру, облегающий грузное тело С. Ю. Витте

² С. Маковский. Современная скульптура. М., 1908, вып. 11.

(1901, бронза; Гос. Русский музей) широкий мятый пиджак с массой волнистых складок — это, так сказать, портрет в портрете: ведь сколько в нем вольготности, своеволия, пренебрежения мнением окружающих! А как по-своему выразительны подчеркнутая корректность одежды С. С. Боткина (1906, гипс; Гос. Русский музей) или показанная с нескрываеваемой иронией «аристократическая свобода» костюма вел. кн. Андрея Владимировича Романова (1910, гипс; Гос. Русский музей)!

Трубецкой свободно и гибко видоизменяет пластическую партитуру своих портретов в зависимости от особенностей центральной образной задачи. В «М. К. Тенишевой» (1899, бронза; Гос. Русский музей) отточенный, твердых линий и в то же время прихотливо-капризный общий силуэт, проволоочная жесткость резких граней формы. В «Левитане» — острая, гибкая лепка. В «Витте» — спокойная, ленивая плавность ритма, рыхловатая, мятая фактурная поверхность.

Сложные динамичные светотеневые переходы, быстрые, отрывистые, словно пульсирующие мазки — хоть и очень частые, характерные, но вовсе не обязательные приемы техники и стиля Трубецкого. Он столь же легко строит изображение большими, почти ровными плоскостями в тех случаях, когда (пусть даже в малых по размеру вещах) стремится к известной монументальности впечатления. Именно так — крупными, четкими объемами, поверхность которых проработана лишь слегка, без прорывов в глубину, сделан «Князь Л. Голицын» (1899, бронза), в облике которого подчеркнуты сила и решительность характера, собранная воля, цельность жесткой, мрачноватой, но действенной, темпераментной природы. А созданный в 1899—1900 годы бюст Ф. И. Шаляпина (иногда ошибочно датируется 1910 годом, гипс; Гос. Русский музей) — это современная трактовка классической традиции. Монолитный, чеканный и по общей конструкции, и по внутренней структуре бюст как бы погружен в дымку световой вибрации. Это не смазывает пластическую четкость скульптуры, но придает ее смело обобщенным формам живой трепет, одушевленность. Вдохновение, полет, богатырский размах таланта, великолепная, гипнотическая сила актерского перевоплощения, словом, все «вечно шаляпинское» здесь есть, и выражено оно уверенно, ясно, с блистательной виртуозностью. Быть может, это самый интеллектуальный из портретов Шаляпина — он показан здесь не только как великий актер, изумительный лицедей, но и как

мыслитель, глубокий и оригинальный творец. Есть здесь еще и другое, чего не встретишь в иных из бесчисленных изображений гениального певца, — эффект присутствия, ощущение действия, происходящего на глазах. Это редкое умение не только верно, тонко показать своего героя, но еще и заставить его «встретиться со зрителем» — одно из самых драгоценных и привлекательных качеств таланта Трубецкого.

Сказанное, казалось бы, наталкивает на вывод, что работы мастера можно разделить на две основные группы. Это, во-первых, натурные композиции со взрыхленной острыми, отрывистыми мазками поверхностью, живописными перетеканиями, быстрыми ритмами, где запечатлено «остановившееся мгновение». Во-вторых, вещи обобщенного плана с широким временным диапазоном действия, крупными, ровными формами, в которых мощный голос структурных объемов преобладает над выразительностью моделированной светотенью лепки.

Однако было бы по меньшей мере неточным говорить о двух изолированных, не смыкающихся между собой направлениях в творчестве Трубецкого. Названные тенденции в его произведениях не просто соседствуют, но постоянно переплетаются и взаимодействуют. В некоторых случаях одна из них оказывается ведущей, в других они составляют неразрывный, прочный сплав, выступают в динамическом равновесии. Показательны в этом смысле созданные Трубецким изображения Льва Толстого, особенно портретный бюст писателя (1899, бронза; Гос. Русский музей).

Быть может, ни в одной другой работе Трубецкого нет таких сильных, напряженных живописных эффектов. Пластическая масса портрета напоминает поток лавы — бугристый, текущий с грохочущим напором бурного движения, с резкими зигзагами изгибов. Густые тени залегли в глубоких впадинах глазниц, во вмятинах лица, рубахи, бороды. Вариации темного, полусосвещенного и светлого здесь бесконечно многообразны.

Но все эти — местами очень интенсивные, а то лишь мерцающие — светотеневые переходы не размыывают, не мельчат объем. Перед нами именно «общая масса», крупно, целостно увиденная скульптура с крепким, четким конструктивным остовом. Взаимодействие фактуры с окружающим пространством и светом дополняет, развивает, варьирует ведущий образный мотив, который звучит в основных, исходных объемных формах портрета. Композиция вобрала в себя живое, рельефное впечатление

*П. Трубецкой.
С. С. Боткин. 1906 год.
Гос. Русский музей*



встречи с могучим человеком, который обладает потрясающей духовной силой, суровым, непокорным, бунтарским характером. Здесь раскрывается величие и простота подлинной мудрости, напряженная жизнь всеобъемлющей души, вечно взволнованной, неудовлетворенной, взывающей. Замысел портрета обладает масштабным размахом, да и пластика его (несмотря на скромные размеры бюста) отмечена чертами настоящей монументальности.

Итак, пластический стиль Трубецкого, формирование которого началось в Италии, обрел свою зрелость и завершенность в годы его работы в России.

В чем же, суммарно говоря, основные черты и особенности этого стиля?

Трубецкой работает почти исключительно в мягких материалах — глине, пластилине, пос-

лушных руке, наиболее подходящих для того, чтобы создать впечатление жизненной непосредственности изображения (при переводе своих работ в бронзу скульптор обычно избирал метод «сиге пердье», позволяющий с полной точностью воспроизвести оригинал). В основе любой скульптуры Трубецкого лежит достаточно четкая, определенная конструкция, крепкий остов пластической формы. Но ее поверхность обычно текучая, гибкая, динамичная, это не кристаллические формулы жизни, а ее непрестанное движение, происходящее на глазах у зрителя. Богатая, разнообразная игра светотени, мерцающей и переливающейся в неровных, взрыхленных массах скульптур, объединяет их с окружающей воздушной средой; этому же обычно способствует и пространственный ритм, вступающий с этой средой в активное, двусто-



*П. Трубецкой.
Ф. И. Шалапин.
1899—1900 годы.
Гос. Русский музей*

роннее взаимодействие. Термин «живописность» по отношению к работам Трубецкого может быть применен лишь в относительной мере: он действительно не отшлифовывает поверхность своих скульптур, лепя многие их детали быстрыми, отрывистыми мазками; действительно широко использует светотень, ее вибрацию, переходы, динамические эффекты. Но аналогия с живописью здесь, конечно, лишь внешняя: все эти приемы имеют чисто пластическую природу; объемную стереометрию скульптуры они не разрушают, а лишь расширяют, дополняют, обогащают традиционные выразительные возможности вааяния. Точно так же в сущности пред-рассудком следует считать привычные утверждения насчет «эскизности», «набросочности» работ Трубецкого. Создаваемые им образы об-ладают ясной внутренней логикой и завершен-

ностью. А ощущение разворачивающейся на глазах картины жизни — это и есть то, чего добивался скульптор, что определяет многие примечательные свойства и спенической компози-ции, и пластического языка его произведе-ний. Показывая, казалось бы, быстролетные мгновения жизни, скульптор достигает длитель-ности и глубины общего впечатления от своих работ. В этом главное. Потому-то «эскизность» его произведений — категория столь же услов-ная и приближительная, как и «вечность» в мра-морах классиков или, скажем, Майоля.

В том, что внешняя эскизность исполнения и иллюзия мгновенности изображенного — все-го лишь излюбленные приемы, а вовсе не сви-детельство камерной ограниченности искусства Трубецкого, наглядно убеждает самая крупная из его работ, выполненных в России, — памят-

*П. Трубецкой.
Л. Н. Толстой. 1899 год.
Гос. Русский музей*



ник Александру III в Петербурге (1899—1906, установлен в 1909 году¹, отлит в бронзе, постамент — гранит).

Ведь не только по жанру, размерам, назначению, но и по всей своей образно-пластической системе этот памятник обладает подлинной монументальностью.

Разумеется, это не монументальность такого порядка, как в «Медном всаднике» с его кры-

латой силой и грозным вдохновением, поэзией, гордой, державной славы, которые по праву связывались с обликом Петра I. Но это и не мишурная помпезность, фальшивая идеальность или сухая, чопорная торжественность, которыми отличались памятники лицам царской фамилии, воздвигнутые во второй половине XIX—начале XX века. По своему образному решению «Александр III» Трубецкого в определенном смысле парадоксален и, очевидно, представляет собой совершенно уникальное явление в истории монументов царей и королей. Этот памятник обладает своего рода значительностью. Самый бездарный, низменный из царей «династии Обмановых» изображен как олицетворение рус-

¹ К 1909 году относится и последняя из созданных Трубецким моделей памятника. В сущности, это не модель, предназначенная для перевода в большую форму, а станковое произведение, запечатлевшее окончательное решение памятника.

ского самодержавия, его заскорузлого, невежественного консерватизма и привычной жестокости, животной грубости, угрюм-бурчеевской прямолинейности. На крутобок, упрямо опустившем голову коне с разинутой пастью восседает тупой, надменный истукан. Но это не какой-нибудь трухлявый, немощный остолоплежебока Дадон. Это чуждая всякой человечности, готовая душить, жечь, давить, убивать, властно, прочно, крепко чувствующая себя злая сила. Именно — сила! В том-то и состоит замечательное своеобразие и подлинная историческая правдивость созданного Трубецким памятника, что в нем русское самодержавие показано не только отвратительным в своем надменном невежестве и бездушности, но и сильным еще властителем, которого нелегко сломить и победить.

Как известно, проект Трубецкого был осуществлен только потому, что его поддержала вдовствующая императрица Мария Федоровна, нашедшая (и не без основания!), что портрет очень похож на оригинал. Конечно, Мария Федоровна, подстать своему коронованному супругу, не блистала умом, иначе бы она поняла, какую беспощадную, убийственную характеристику содержит этот воистину похожий портретный памятник. Но другим современникам настоящая мысль этого монумента стал ясен сразу: «Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование!» «Все побеждено, кроме мысли» и т. д.¹

Таким необычным путем пришел Трубецкой к монументальной задаче. По традиции монументальное возвеличивает, здесь — вызывает ненависть и отвращение, дает представление о том, какое напряжение сил, какая подвижническая борьба необходимы для того, чтобы повергнуть, победить эту тупую, сильную махину самодержавной власти. Достаточно было бы одной этой вещи, чтобы понять, насколько верно ощутил скульптор обстановку русской жизни в начале XX века. И тема героического сопротивления, запечатленная в одновременно выполненных вещах Голубкиной и Коненкова, становится яснее, четче в своей поистине выстраданной исторической необходимости рядом с этим памятником Трубецкого.

¹ Приведенные отзывы принадлежат: первый — И. Решину (см.: К. Чужовский. *Современники*, М., 1962, стр. 552), второй — В. Розанову (см.: «Успехи нашей скульптуры». — *Мир искусства*, 1901, № 2-3, стр. 113). Вообще же памятник вызвал бурную полемику в печати. Наиболее примечательные отзывы собраны в кн.: С. Педашенко. *Памятники императору Александру III*. М., 1912, стр. 23—30.

А пластического ощущения монументальности скульптур добился весьма простыми, идущими от добрых классических образцов средствами, только по-особому аранжированными — применительно к указанному образному строю памятника. В первых его проектах были некоторые отголоски камерной скульптуры, так сказать, статуэточности. Постепенно и последовательно Трубецкой делал все более крупными, обобщенными основные формы, объемы, силуэт. Конь, поначалу несколько хрупкий, даже грациозный, становился все мускулистее. В окончательном варианте он тяжеловесен, мощен, прочно врос в землю. В нем устранены все элементы движения — ноги вытянуты ровно, в струнку, будто они предназначены не шагать, а быть подставкой, голова опущена, хвост (который в стольких конных памятниках служит истоком сквозного динамического мотива) вообще обрублен; могучий круп напряжен, но не для рыси или галопа, а чтобы выдержать тяжеленную ношу царского туловища. Если в фальконетовом памятнике всадник и конь слиты во взвихренном порыве, в скаке-полете, то здесь они намертво застыли, туша на туше, «одно животное на другом», как якобы говорил сам Трубецкой. Ведь фигура царя, хотя и не лишена лихой унтер-офицерской молодцеватости, плацпарадности, но грузна, мешковата, восседает на лошадиной спине как наглухо припаянная, как неспособное двигаться и действовать пугало. Разумеется, тут были совершенно ни к чему столь любимые скульптором светотеневые переходы, тонкие изгибы формы. Он работает предельно четкими, ясно видимыми и на далеком расстоянии контурами, плоскостями, объемами. И, конечно же, впечатление от памятника внушительно, конечно же, его выразительность монументальна. Только эта монументальность не возвышает, а гнетет душу, порождает в ней не восхищение, а чувства гнева и протеста.

Таковы итоги деятельности Паоло Трубецкого в России. В его долгой и сложной творческой биографии русский период был, бесспорно, самым значительным и плодотворным. Россия эпохи революционных канунов с огромной напряженностью ее общественного бытия, силой любви и ненависти, с богатством и рельефностью развернувшихся в этой обстановке характеров помогла Трубецкому прежде всего содержательностью выдвигаемых национальной жизнью образных задач.

Так или иначе, но причина того, что Трубецкой так «пришелся ко двору» в России, зак-

лючается, конечно, не только в особенностях биографии скульптора, его происхождении, личном обаянии, милых чудачествах и т. д. Суть дела, очевидно, в том, что, во-первых, иные изнутри выросшие проблемы русского искусства перекликались с некоторыми общеевропейскими художественными проблемами времени, и Трубецкой помог найти органичный национальный вариант их решения. А, во-вторых, живя в России, он сумел стать в известной мере своим, национальным художником, остро и свежо отозвавшимся на животрепещущие русские темы. Многие работы Трубецкого оказались близки произведениям других современных ему мастеров России, а молодое поколение русской скульптуры взяло у Трубецкого то, что было сродни ее собственным исканиям.

Но как ни значительно воздействие Трубецкого на последующее развитие русского ваяния, как ни чутко откликнулся этот талантливый художник на бурную, сложную жизнь земли своих предков, все же многое он лишь метко угадывал, иное не замечал, сохраняя несколько стороннюю позицию человека с пестрой, причудливой судьбой вечного путешественника, «перекати-поле» без прочных, устойчивых корней.

Реальность и мечты русской жизни на рубеже двух столетий, ее боль и страсть, ее порывы, ее душа по-настоящему полно и многозначно раскрылись в творениях другого мастера. Это, конечно, Анна Семеновна Голубкина (1864—1927)¹. Дело не в степени таланта, хо-

тя Голубкина от природы была одарена, во всяком случае, не меньше прославленного князя Паоло. И не в совершенстве, законченной четкости системы мастерства — тут у Трубецкого, быть может, есть некоторое преимущество перед его мятущейся, вечно недовольной собой современницей. Главное в том, что, по меткому слову одного из исследователей Голубкиной, ее творчество «обрело почти портретное сходство с эпохой». А Трубецкой блистательно показал лишь отдельные черты и характеры времени — полной его картины он показать не сумел, да и не стремился к этому.

Общественные симпатии А. С. Голубкиной целиком были на стороне угнетенного народа, в борьбе которого она принимала самое непосредственное участие, и не только как художник. В родном Зарайске, а затем в Москве она тесно была связана с революционными кругами. Во времена первой русской революции она была для большевиков «своей человек», на которого можно было «спокойно положиться»². Один из старых коммунистов, встречавшийся с Голубкиной в 1907—1909 годах, вспоминает: «Политически Анна Семеновна была очень развита и держалась правильных взглядов на роль большевистской партии. Установки у нее были определено большевистские»³. В 1905 году Голубкина по заданию МК РСДРП исполнила первый в России бюст Карла Маркса, в 1907 году была подвергнута заключению за распространение революционных прокламаций.

У Голубкиной были «определено большевистские установки». Но, очевидно, даже такая четкая направленность общественного мировоззрения (у кого еще из мастеров искусств той поры она была?) не могла сделать до конца ясным для художника человеческое содержание будущего, справедливого жизнеустройства, его живые, конкретные черты в окружающих людях, в настроениях и характерах, в укладе повседневности. В этом смысле с Голубкиной сходна другая талантливейшая представительница русского искусства начала XX века — Вера Федоровна Комиссаржевская, которая не раз говорила, что ей «не дано сознанием находить по-

на, научный каталог экспонатов); С. Лукьянов. Жизнь Голубкиной. М., 1965.

¹ Книга А. С. Голубкиной «Несколько слов о ремесле скульптора» издавалась многократно в 1923, 1937, 1953, 1960 и 1963 гг.

² «Материалы к творческой биографии А. С. Голубкиной». (Воспоминания Г. Николаева).— «Искусство», 1964, № 1, стр. 39.

³ Там же, стр. 40.

¹ О творчестве А. С. Голубкиной также пока что не издано обстоятельной научной монографии. Из существующей литературы о скульпторе отметим: С. Маковский. Современная скульптура. М., 1908, вып. VII и VIII; М. Волошин. А. С. Голубкина.— «Аполлон», 1911, № 6, стр. 5—12; «Выставка скульптуры А. С. Голубкиной». Каталог. М., 1914—1915; «Анна Семеновна Голубкина (1864—1927)». (Со статьями Ф. Кона и Е. Цубербиллер). М., 1935; Б. Николаев (Б. Терновец). Анна Семеновна Голубкина.— «Искусство», 1939, № 3, стр. 117—121; «Выставка скульптуры А. С. Голубкиной. К 80-ти летию со дня рождения». Каталог. М., 1944; В. Костин. Голубкина. М., 1948; Голубкина.— В кн.: Д. Аркин. Образы скульптуры. М., 1961, стр. 145—148; «А. Голубкина. Избранные произведения» (альбом со вступительной статьей С. Лукьянова). М., 1963; «Анна Семеновна Голубкина. 1864—1927». (Подбор репродукций со вступительной заметкой К. Арденговой). М., 1961; Е. Беляшова. Выдающийся русский скульптор.— «Искусство», 1964, № 1, стр. 37—39; «Материалы к творческой биографии А. С. Голубкиной». (Воспоминания и публикации Г. Николаева, А. Хотянцева, С. Лукьянова).— Там же, стр. 39—45; В. Голостой. Анна Голубкина. К 100-летию со дня рождения.— «Творчество», 1964, № 1, стр. 7—10; Е. Мурина. Анна Семеновна Голубкина.— «Декоративное искусство», 1964, № 6, стр. 32—36; «Анна Семеновна Голубкина. Юбилейная выставка к столетию со дня рождения». М., 1964. (Вступительная статья С. Коненкова, биографическая справ-

вую правду», что она ищет ее «инстинктом»¹. Все рисовалось в общих планах, метафорично; стремление, размышление, ожидание главенствовали и окрашены были по преимуществу в тревожно-напряженные тона: недовольство существующим, чувство тяжелого бремени жизни и вместе с тем пробуждения, порыва (хотя часто еще робкого, неуверенного), ощущение усиливающихся, нарастающих процессов изменения явно преобладают в творчестве Голубкиной над образами иного плана. Все сместилось, все в брожении у порога новой эры жизни — такова сквозная тема голубкинских работ. Как и многие другие русские интеллигенты этого времени, она придала своему жизневосприятию всеобщий характер. Она изображает пришедшие в движение изначальные стихии, среди действующих лиц ее скульптур — земля и огонь, волны и туман. Стихийные силы воплощаются и в людях, властвуют над ними, раскрывают себя в них. Человеческое лицо, характер интересуют Голубкину не только в конкретно-психологическом плане — чаще всего они представляют собой и олицетворения просыпающегося разума и высшей мудрости, тяжелого, надломившего душу страдания и романтической мятежности или могучей силы, медленно, но верно обретающей ясность цели.

Образные концепции такого плана присущи большинству произведений Голубкиной. Хотя Голубкина рисовала и лепила с юных лет, она довольно поздно смогла целиком отдать себя искусству. 25 лет от роду, духовно сформировавшимся человеком, она начала учиться — сначала у С. Волнухина в частной школе архитектора А. Гунста (1889—1890), затем под руководством С. Иванова в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1891—1894), наконец краткое время (в 1891—1895 гг.) — у Беклемишева в Академии художеств. Разумеется, Голубкина не сразу стала мастером, но свой взгляд на жизнь, свое понимание смысла и сути художественной работы она принесла с собой. С. Коненков, познакомившийся с Голубкиной в годы их совместного пребывания в стенах московского Училища живописи, ваяния и зодчества, вспоминает, что она решительно отличалась от всех других воспитанников скульптурного класса: «Ее работы, отлитые из гипса... поразили меня своей значительностью и небывалой выразительностью лепки... вскоре Голубкина отделилась от нас. Ей необходимо

было глубже всматриваться в натуру. Она стремилась найти в натуре особенное выражение... То едва различимое и такое особенное выражение, что удавалось ей передать, нас поражало»².

То «особенное», чисто голубкинское, что ясно чувствовалось уже в первых ее работах, было не понято и осуждено почти всеми ее учителями. Это, однако, не сломило убежденности Голубкиной в правоте избранного ею пути. Она рассказывала в письме к Родену (1907): «До Вас все профессора, кроме одного московского скульптора Иванова, мне говорили, что я на ложном пути... но не могли поправить меня потому, что я им не верила»³. И когда в 1897 году Голубкина вторично отправилась в Париж, чтобы работать, опираясь на советы Родена (до этого, в 1895 году, она занималась в одной из частных парижских студий у Ф. Коларосси), то это ей было необходимо не только для изучения опыта великого мастера, но и для того, чтобы представить свои упрямо отстаиваемые творческие принципы на суд высшего для нее авторитета. В уже упоминавшемся письме к Родену Голубкина писала: «Вы не можете себе представить, какая была для меня радость, когда Вы — самый лучший из всех художников, — Вы мне сказали то, что я сама чувствовала, и Вы дали мне возможность быть свободной»⁴.

«Сказали то, что я сама чувствовала!» Иначе говоря, система роденовской пластики оказалась для Голубкиной органически близкой, отвечавшей тому, что уже было выношено ею самой. Уроки Родена были для нее не каким-то неожиданным откровением, а школой мастерства, позволившей отшлифовать, сделать еще более зрелыми и совершенными уже сложившиеся в своей основе приемы построения скульптурного образа.

В самом деле, сравним, хотя бы с точки зрения особенностей лепки, сделанный в 1892 году, во времена обучения в Москве, портрет деда художницы П. С. Голубкина (гипс; Рязанский художественный музей) и одну из лучших вещей парижского периода портрет профессора Э.-Ж. Бальбиани (1898, гипс; Гос. Русский музей). В первом из этих портретов лепка еще несколько робка и рыхловата, сплш-

² С. Коненков. Вступительная статья к каталогу юбилейной выставки А. С. Голубкиной. М., 1964, стр. 6.

³ Цит. по публикации: С. Лукьянов. Материалы к теоретической биографии А. С. Голубкиной. — «Искусство», 1964, № 1, стр. 45.

⁴ Там же.

¹ Цит. по статье: К. Рудницкий. Комиссаржевская в юбилейных изданиях — «Новый мир», 1964, № 11, стр. 261.

ком тщательно прослеживает отдельные мелкие детали, не всегда гармонично соединенные между собой. Второй сделан «на едином дыхании», гораздо обобщеннее и смелее. Словом, достаточно очевидно, что мастерство скульптора стало увереннее, тоньше, зрелее. Но общий подход к решению пластической задачи остался, в сущности, одинаковым. И там, и тут скульптурный блок воспринимается как единая масса с крепкой, устойчивой внутренней конструкцией и живописно-динамической поверхностью, вылепленной гибкими, свободными мазками. Движение формы — движение чувства, мысли, духа, таков девиз голубкинской пластики, воплощенный уже в первых ее вещах. В России сложилось у скульптора стремление к такому строю и характеру выразительности — Роден помог сделать его осуществленным желанием.

Воплотить отзвуки внутреннего мира во внешнем облике человека — это было для Голубкиной не камерной задачей. Ведущая тема ее творчества в эпоху революции 1905 года — пробуждение народа. Жизнь человеческого духа, его взаимоотношения с окружающим миром были для скульптора глубоко социальной проблемой. Однако во многих вещах вся эта тематика переносится в план общечеловеческой и вневременной. Переживание и восприятие вполне реальных событий и сдвигов оформляется в образах символического звучания — нечто сходное встречается в поэзии Блока, живописи Врубеля, музыке Скрябина, словом, во многих явлениях русской художественной жизни этого же времени.

«Железный» (1897, гипс; Гос. Русский музей) открывает серию скульптур, в которых запечатлены «люди низов», подымающиеся к сознательной, целенаправленной деятельности. Эту вещь принято считать первым изображением рабочего в русской скульптуре. Вряд ли это точно: ведь тут нет четкой определенности портретного сюжета. Показан человек труда вообще, причем в некоем изначальном, первобытном виде¹. Он измучен и придавлен подне-

вольной жизнью, этот широкоскулый, толстогубый молодой мужчина с грубым, почти дикарским лицом. Но вся эта тяжкая, мятая плоть в напряжении. «Железный» силится понять окружающее. Приоткрывшийся в жадном вздохе рот «Железного», вопрошающий взгляд из-под нависших век, резкое, смятенное движение лицевых мускулов — все это свидетельство трудной, но яростной внутренней работы, поисков выхода, освобождения от плена сковывающих сил.

«Рабочий» (1900, гипс; Рязанский художественный музей) более одухотворен и чело-вечен, его мысли не приходится прорываться сквозь такую толщу первобытности, как в «Железном». Но пробуждающееся понимание окружающего пока что приносит этому труженику лишь пищу для тяжелых, горьких раздумий. Это сильный, несломленный человек, но его мрачное недовольство еще не стало гневом, не обрело решительности.

«Идущий» (1903, гипс; Гос. Русский музей) — в начале такого пути. Мотив движения составляет центральное звено идейно-пластической концепции статуи. Сделан шаг вперед; и ноги, и сильное тело полны динамического напряжения. Но оно не сразу разрешится в твердой, уверенной поступи героя. Сейчас он остановился, резко откинув корпус назад, словно вздрогнув в нерешительности. В сложной силуете фигуры, в переборах его ритма соседствуют и борются между собой тенденции движения и остановки. Отставленная назад правая нога готова шагнуть, но уже сделавшая шаг левая — замерла, прочно упираясь в землю. Левая рука «идет», а правая, расслабляясь, опускается. Удивительно богатая по количеству динамических оттенков мускулатура словно ждет сигнала, огромный диапазон выразительности ее форм — от бурного напряжения до успокоенности. При обходе статуи аспекты ее образа меняются — то в ней звучит решительность начинающегося действия, то она полна трепета смутного ожидания. И в лице «Идущего» упрямая воля крепко сомкнутых губ и резко выдвинутого подбородка, тяжелая сила могучих надбровных дуг и острых скул неожиданно соединены с рефлексией взгляда, скорее вопрошающего, чем энергичного и ясного. Свет познания мира уже зажегся в глазах «Идущего». В этом он кардинально отличается от «Железного», но его физическая сила еще преобладает

вчера звериная душа озарилась смирением и восторгом покорности. Эта бронзовая голова-памятник глубоко христианского искусства... и т. д.

¹ Этот мотив творчества Голубкиной был подмечен еще дореволюционной критикой, но не понял в своей исторической сути. Так, в статье о Голубкиной («Аполлон», 1911, № 6, стр. 5—12) Максимилиан Волошин писал: «Если „Ломовик“ — первая ступень, то бронзовый „Человек“ — последняя того же пути неугасимого горения боли, насквозь прокалившей вещество. „Человек“ прошел свой первый страстной путь. Таким могло быть лицо раба-христианина первых веков... Что он раб, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушам и скулам. Но плоть на его костях как бы истощалась муками. Вся его темная, еще

над духовной, и нерешительность могучего тела — отражение незрелости мысли, пробужденной, но еще неокрепшей. Такой же многозначный смысл заложен и в наготе «Идущего». В известной степени она символизирует его первобытную стихийность, земную, природную силу. Вместе с тем это уже одушевленная плоть, освещенная отблесками героического идеала классики.

К слову сказать, «Идущий» — первое подлинно новаторское изображение обнаженного тела в русской скульптуре начала XX века. Выполненный годом раньше «Самсон, разрывающий узы» С. Коненкова, глубоко современный и по своей идее, и по свободной пластической трактовке, исходит от традиций условных обобщений. Голубкина утверждает живое человеческое тело во всей его жизненной полнокровности в качестве эстетического объекта пластики. Бесповоротно отказываясь от канонической идеальности, от подражания общепризнанным классическим образцам, стремясь показать тело как бы непосредственно увиденным в его реальном движении, дыхании, трепете, она, однако, вступает в прямую переключку с духом и сутью настоящей классики, дает новое бытие ее заветам.

Сложность образа «Идущего» — отражение сложности времени. В преддверии революций народ поднимался к активной деятельности, готовился покончить с вековым рабством. Но его безмерные силы еще не были окрылены чувством ясной цели, просветление наступало исподволь, постепенно, хотя и неотвратимо. Разумеется, нельзя утверждать, что Голубкина задумала для своей статуи такую вот программу — это было бы явным огрублением дела. Четкой программы не существовало, но было интуитивное художническое чувство пришедшей в движение стихии народной жизни, и вот это чувство, звучащее как голос времени, и запечатлено в «Идущем».

В других работах, внутренне связанных с «Железным», «Рабочим», «Идущим», варьируется и видоизменяется это художническое постижение народной жизни, особенностей ее характера, столь неодинаковых в разные годы той бурной и грозной поры. Это — «Солдат» (1907, гипс; Гос. Русский музей), «Раб» (1909, дерево; Гос. Русский музей), где мощная сила все больше соединяется с волевой энергией, внутренней собранностью, готовностью к броску. Это обнаженная фигура «Рабочего» (1909, гипс; Гос. Третьяковская галерея), в которой уже преобладают мотивы героической дей-

ственности развернувшихся, пришедших в движение сил. Это, наконец, принадлежащий уже к иному периоду истории русской скульптуры «Сидящий человек» (1912, гипс; Гос. Русский музей), который как бы завершает собой всю эту серию работ Голубкиной. Скульптура воплощает образ убежденного и целеустремленного борца, спокойного в сознании своей правоты и ясности тернистого, но найденного после стольких исканий пути. Этот образ обладает поистине пророческой, ясновидящей силой прозрения грядущего. Русское искусство начала XX века очень часто говорило вещим гласом, оно полно предугадываний и пророчаний, почти всегда смутных, сложно-символических, то мечтательно-светлых, то мрачных. В широте и всеобщности символов Голубкина пошла дальше многих современных ей художников, показывая бурное движение стяхнувших с себя вековое оцепенение изначальных стихий и первобытных сил. Но именно она создала и самый четкий, определенный в своей исторической конкретности и перспективности образ творческих, созидательных сил будущей Революции.

Было бы резонным рассматривать скульптуры упомянутой серии — от «Железного» до «Сидящего» — как стержневые для всей работы Голубкиной на протяжении рассматриваемого периода. Главное здесь не в художественной значимости, пластической выразительности этих вещей — они весьма велики, но и среди других произведений того же времени можно найти не меньшие в этом плане удачи. Но ни в каких иных скульптурах Голубкиной конца 1890-х — начала 1900-х годов не раскрываются так полно, цельно и последовательно ее переживание и осмысление основных событий эпохи.

Разумеется, другие работы не являются лишь какими-то дополнениями к главному. В них запечатлелись отдельные аспекты того острого и чуткого чувства жизни, которое так свойственно было Голубкиной.

Таково, например, чувство тяжкого мучительного плена, который подчинил своей мрачной власти страдающие, незащитные существа, беспощадно сдерживает их порывы к радости, к свету. Подобные образы содержат скульптурные группы «Кочка» (1904, гипс; Гос. Русский музей), «Пленники» (1908, мрамор; Гос. Русский музей), «Вдали музыка и огни» (1910, горельеф, мрамор; Гос. Русский музей) и другие, а также некоторые портреты, например как бы закованная в камень «Женская голова» (1902—1903, мрамор; Гос. Русский музей). Эти и близкие им по духу работы чаще

всего вызывают упреки в «декадентских» тенденциях. Действительно, в них господствует ощущение горестной безысходности, причем выражено оно порою несколько манерно и со свойственной модерну литературностью, которая неизбежно ведет к пластической неорганичности.

Однако же Голубкина никогда и нигде не смакует страдание, не превращает его в своего рода эстетический культ. Если она, изображая людские муки, не показывает нарастающего противоборства, то во всяком случае вызывает к сочувствию. А призраки «страшного мира», чувство отчаяния перед зрелищем торжествующей несправедливости — кому из больших художников тех лет они не ломали, не коверкали душу, кого хоть на время не толкали «в метель, во мрак и пустоту»? Можно лишь подивиться мужеству Голубкиной, которая, идя наперекор бесконечным тяготам своего времени, в большинстве произведений изображала не «жизни сон тяжелый», а совсем иное восприятие настоящего и предчувствие будущего.

Ведь даже в тех работах скульптора, где символика отличается особой отвлеченностью и всеобщностью, где действуют антропоморфные олицетворения стихий, и там преобладает борение творческой воли с властью тушой инерции, косной, недвижной материи. В таких вещах, как фигуры для камина «Огонь» (1900, гипс; Гос. Русский музей), «Земля» (1904, гипс; Архив Министерства культуры, Загорск) нетрудно подметить черты явной близости с «Железным», «Рабочим» 1900 года, «Идущим». В «Земле» живет и глухо бурлит затаенная, угрюмая сила, еще смутная и незрячая, но яростно ищущая выхода: вся тяжко-весомая масса скульптуры бугрится, сотрясается от внутреннего напряжения. В «Огне» (мужская фигура) неуверенность, наивная доверчивость сплетены с хмурой угрозой, с готовностью к броску. А «Волна» (иначе «Пловец») ¹ — это уже взрыв, безудержный вихрь, способный смести любые преграды. Такой образ яснее, рельефнее всего выражен именно в самом мотиве резкого, бурно нарастающего движения пенящихся волн. Фигура пловца на переднем плане оказывается тут ненужным добавлением, зри-

¹ Гипсовый экземпляр этой вещи находится в Гос. Русском музее. Эскиз и окончательный вариант горельефа (установленного в 1903 году на здании Московского Художественного театра) нельзя считать идентичными, ибо у них большая разница в размерах (110 × 110 × 17 у эскиза и 300 × 380 × 100 у окончательного варианта) и в решении некоторых деталей композиции.

тель ее и замечает-то не сразу. Причина этого не в случайной композиционной неудаче. Индикаторный образ разбушевавшейся стихии в полной мере отвечает чисто ассоциативному строю горельефа, а человеческая фигура имеет совсем неподходящий жанровый оттенок.

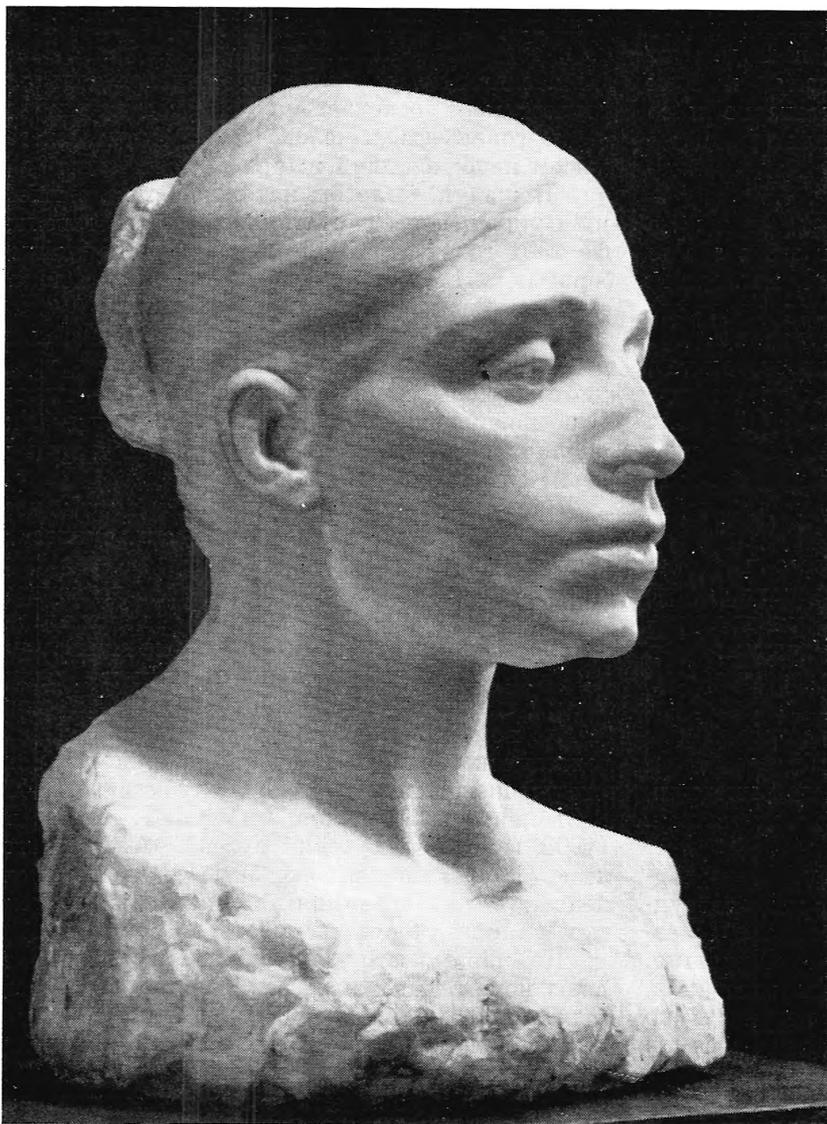
Пожалуй, было бы натяжкой, прямолинейным упрощением считать, что в этом горельефе 1901 года «отражены идеи революционной борьбы» ². Но бесспорно, что романтический символ «Волны» порожден столь характерным для начала века ощущением глубочайшего беспокойства, ожиданием надвигающихся грандиозных событий, которые изменят всю жизнь. В разной мере с различными оттенками это же ощущение пронизывает и другие голубкинские вещи символического плана.

Впрочем, невозможно провести ясную разграничительную линию между «символическими» и «конкретными» вещами Голубкиной. Ведь даже большая часть созданных ею портретов не просто повествует о том или ином человеке, но и имеет определенную «сверхзадачу». Их духовная содержательность обычно очень велика и многогранна, но очень редко она связана с привычными XIX веку традициями психологического портрета. Упомянутые ранние произведения «П. С. Голубкин», «Э.-Ж. Бальбиани» или близкие им «С. Т. Морозов» (1902, гипс; Гос. Русский музей), «А. Н. Глаголев» (1906, гипс) и некоторые другие, выполненные в этих традициях, принадлежат к боковым линиям творчества мастера.

Но чаще всего Голубкина рассматривает свою модель как живое воплощение определенных сторон духовной жизни времени. Это ни в какой мере не обозначает, что она остается безразличной к подлинным личным качествам изображаемого человека и пользуется им лишь как натурщиком в процессе воплощения некоего заранее намеченного образа. Нет, Голубкина с бережным вниманием воспроизводит и внешний облик, и внутренний мир тех людей, которые ей позируют. Но различными приемами и способами индивидуальная характерность соединяется в портретной скульптуре с определенной, широкого плана идеей, и эта идея получает здесь глубокое, разностороннее развитие.

Иногда многое решает уже самый выбор модели, которая, так сказать, сама по себе несет близкую творчеству художника тему. Несомненно, например, что «Марья» (1905, мрамор; Гос. Третьяковская галерея) или «Иван Непом-

² «История русского искусства», т. II. М., 1960, стр. 428.



*А. Голубкина.
Марья. 1905 год.
Гос. Третьяковская галерея*

нящий» (1908, гипс; собрание семьи скульптора) сохраняют сходство со своими реальными прототипами. Так, волновавшая скульптора повесть об угнетенной жизни, о только-только разбуженной душе плененных вековым рабством людей содержалась уже в самой натуре. Надо было, однако, по-художнически увидеть эти лица, проявить в них характеры, тяжкую бесталанную судьбу, печальный опыт лет. Надо было найти такие поразительно красноречивые детали, как безвольно приспущенные веки над словно бы выцветшими глазами Марьи с их замершим, полуугасшим взором, как одновремен-

но и упрямое, и неуверенно-робкое движение головы Ивана Непомнящего. Именно эти и так подобные, казалось бы, сугубо индивидуальные черты придают портретам типизированную, обобщающую выразительность, приподымают их над узколичным и повседневным, превращают лики людей в лики времени.

Их немало, этих ликов, они очень разные и вместе с тем объединены родственным началом, печатью своей эпохи. Рассматривая голубкинские портреты, исполненные в начале века, нетрудно убедиться, что по большей части они явственно группируются по признаку темати-

*А. Голубкина.
Иван Непомнящий. 1908 год.
Собрание семьи скульптора*



ческой близости. При этом, однако, любой из портретов обладает законченной оригинальностью, а с другой стороны, так или иначе связан со всеми портретными и непортретными работами мастера в данный период. Глубокая внутренняя цельность мировосприятия и осмысления времени определили многосложную взаимосвязь и внутреннее единство самых различных произведений Голубкиной.

В самом деле. Уже шла речь о том, как самостоятельны в своем индивидуальном своеобразии и вместе с тем близки портретные

скульптуры «Марья» и «Иван Непомнящий», объединенные темой пробуждающегося сознания (к ним можно присоединить и такие работы, как «Девочка», «Манька» (1899, гипс; Гос. Русский музей) или «Мальчик», этюд для группы «Пленники» (1908, гипс; там же).

Казалось бы, полярны этим вещам облики старух, запечатлевшие опыт долгой жизни, спокойную, всеведущую мудрость, способность читать в чужих душах: «Странница» (1902, дерево; Гос. Русский музей), «Изергиль» (1904, гипс; там же), «Старая» (1906 и 1911, соответ-



4. Г о л у б к и н а. Изергиль.
1904 год.
Гос. Русский музей

ственно гипс и мрамор; обе — в Гос. Третьяковской галерее)¹, «Л. И. Сидорова» (1906, мрамор; там же)². Эти ведуньи и пророчицы смотрят на мир с глубокой, зоркой проницательностью. В иных случаях перед нами некий символ познания, похожий на застылую маску, с чертами резкими, грубыми, недвижными, как у древних каменных баб («Старая»); в дру-

¹ Гипс 1906 года послужил этюдом для одноименного мрамора 1911 года.

² Существует также гипсовый вариант этой вещи (Гос. Русский музей), выполненный в том же году.

гих — живая игра цепкой, острой мысли («Изергиль», «Л. И. Сидорова»). Но все портреты этой группы повествуют о постижении, о знании жизни, изведанной до дна.

Вещее понимание и начинающееся пробуждение скованного, замершего духа — какой контраст! Но жизненная почва, взрастившая всех этих людей, едина. И вот тут таится суть общности таких различных по своей психологической структуре образов. Всем без исключения голубкинским героям живется невольготно, трудно, а то и мучительно-безотраднo. Среди



*А. Голубкина. Л. И. Сидорова. 1906 год.
Гос. Русский музей*

них нет довольных, умиротворенных, спокойно-созерцательных, дышавших радостной полнотой сегодняшнего дня. Оттенки восприятия жизни в голубкиных скульптурах очень различны. Это может быть и робкая вера в милость судьбы, и горький скепсис изверившейся души, и порыв, и отчаяние, и инвектива. Но все это волны одного потока, отголоски и отблески единой жизненной стихии. Полифония повествования об этой стихии может содержать и неожиданные символические крайности, как образ бурного, безудержного, смятенного вихря в потрясающем по своей экспрессии портрете писателя Андрея Белого (1907, гипс; Гос. Русский музей), и относительно «тихое» развитие сквозных тем, как в портретах старух, и сложное переплетение различных образных мотивов — например бескрайней мудрости, волевой энергии в бюсте Карла Маркса (1905, гипс; Гос. Третьяковская галерея). Но это именно полифония, прочно и целостно объединяющая разное, смыкающая и сплачивающая различные образы в единую картину духовной жизни времени.

Этим же знаком органической внутренней цельности, единства, всеобщности отмечена и пластическая система скульптуры Голубкиной. Для нее никогда не существовало отвлеченно-формальных проблем. «Говорят, что художнику надо учиться всю жизнь. Это правда, — писала она в своей ставшей как бы творческим завещанием книжке «Несколько слов о ремесле скульптора». — Но учиться не пропорциям, конструкции и прочим вещам, которые относятся к искусству так же, как грамотность к писательству, а другому, настоящему искусству, где главное уже не изучение, а понимание и открытие, большие или малые...»¹

Это свое «понимание и открытие» человека, его жизни, духа времени Голубкина выразила не только в образном строе своих работ, их сюжетах и идеях. В отношении к материалу, в построении формы, пропорций, ритма, в трактовке поверхности, словом, во всех деталях и на всех этапах создания скульптуры она остается под властью «общего», которое, по ее словам, следует «провести через всю работу от начала до конца»².

Это «общее» ни в коей мере нельзя сводить к некоей абсолютизированной верности натуре, которую нередко приписывают мастерам,

близким к импрессионистической школе. Голубкина писала: «Выявление идеи, сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирование деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм»³. И еще: «Вы не найдете ни одной хорошей статуи без этого чувства одухотворенной материи»⁴.

Выявление идеи, сущности через посредство «одухотворенной материи» самой пластике — вот девиз работы Голубкиной, вот основы ее понимания «высшего реализма». Она добивается того, что уже самое первоначальное впечатление от ее произведений, создаваемое характером скульптурной формы, ее ритмами, экспрессией, соотношением с пространством, как бы содержит в зародыше общее образное решение. В голубкиных скульптурах нет пустот и нейтральных мест не только потому, что она тщательно прорабатывает каждую свою вещь, но и в силу ее умения заставить пластическую массу отзываться на все движения мыслей и чувств человеческих. Оттого-то Голубкина так любила глину, даже преувеличивая диапазон ее возможностей («сколько вы умеете работать в глине, столько же вы умеете и в мраморе, и в дереве, и в бронзе») ⁵, что она обладала идеальной податливостью, послушностью, воспроизводя любое касание руки или стеки, делая предельно кратким путь от мысли к его воплощению. Редко у кого из мастеров сам процесс делания вещи предстает до такой степени открытым, обнаженным, редко бывает так, чтобы поверхность скульптуры как бы сохраняла ход размышлений и эмоциональных побуждений автора. Столь близкие Голубкиной темы высвобождения из плена темных начал, стремления к торжеству творческой воли, мятежных порывов на свой лад отражаются и в пластике ее скульптур. В каждой своей вещи она буквально на глазах у зрителя борется с косностью материала, одушевляет его, преобразует в живую плоть.

Бесспорно, что Голубкина шла путем живописности в скульптуре. Еще последовательнее, чем Трубецкой, она связывает свои композиции с окружающим пространством, трактуя его как активную динамическую среду, словно бы начинающую и продолжающую запечатленное в скульптуре действие. Если для Трубецко-

¹ А. Голубкина. *Несколько слов о ремесле скульптора*. М., 1958, стр. 5.

² Там же, стр. 25.

³ Цит. по статье: Е. Белашова. *Выдающийся русский скульптор*, стр. 37.

⁴ А. Голубкина. *Указ. соч.*, стр. 19.

⁵ Там же, стр. 29.

го его «общая масса» была прежде всего общей формой (именно — формой!), то для Голубкиной вся композиция — это живое тело с единой кровеносной системой. Все многочисленные светотеневые перетекания, ритмические вариации, контрасты в рельефе выпуклых и вмятых мест и т. д. — все это осознано и вылеплено как оттенки движения «одухотворенной материи». При таких исходных принципах, конечно, немислимо создание отвлеченных конструкций, условно-обобщенных объемов. Но вместе с тем голубкинские вещи сохраняют архитектуру живого тела. Соотношение скелетной структуры и динамики пластической поверхности определяется именно этим. Распустить композицию в хаосе артистичных, виртуозных, но лишенных ясного смыслового значения мазков значило бы для Голубкиной приблизительно то же, что ранить живое существо. Проникновенная человечность искусства скульптора отражается в системе ее пластических приемов почти в прямом смысле слова.

На протяжении последних десятилетий суждения о Голубкиной претерпели основательную эволюцию. Ныне за нею все прочнее закрепляется авторитет классика отечественного искусства, одного из крупнейших мастеров начала века, ибо она очень целостно выразила противоречия, сложности, искания своего времени. Не будь у нее замечательной широты взгляда, колоссального напряжения тревожной мысли, она смогла бы запечатлеть разве что поверхностную корку событий эпохи. Но Голубкина — глубокий художник, она поведала о том, чем жила и дышала страна в годину «неслыханных перемен». Символично-метафорический строй многих из созданных ею произведений в конечном счете тем и объясняется, что и революции и грядущее за ними будущее, разумеется, еще не могли в ту пору, на стыке двух веков, предстать перед русскими интеллигентами в жизненно конкретном, исторически определенном облике. Но раздумья и мечты об этом будущем, его предчувствие и предугадывание, пророчества о нем составляли ведущую тему творчества многих крупнейших художников России в эпоху, предшествовавшую Октябрю. Анна Семеновна Голубкина принадлежит к числу таких художников, занимая в их славном ряду одно из самых видных и значительных мест.

То, что символический строй образов был естественным и закономерным явлением времени, органичным выражением умонастроения, мировосприятия русской интеллигенции в эпо-

ху первой русской революции, ясно доказывает и творчество третьего крупнейшего скульптора России в эту пору — Сергея Тимофеевича Коненкова (род. 1874)¹. Своеобразная диалектика конкретного и обобщенного, прямого и иносказательного отображения событий в жизни страны предстает в его работах в своей сложной разносторонности.

Коненков при всей его бесспорной оригинальности, неповторимой самобытности как бы сконцентрировал в своем творчестве все жизнеспособные тенденции предшествующего периода истории отечественной скульптуры и развил их применительно к требованиям нового времени. Эти тенденции довольно быстро преобразуются, приобретают иной качественный смысл (так же, впрочем, как и в произведениях лучших живописцев и графиков — это было исторической неизбежностью), но сохраняют главную особенность: стремление поведать о жизни народа, быть эхом его представлений о красоте, его нынешней повседневности и мечтаний о будущем, голосом его души, его совести. Во второй половине XIX века это стремление удавалось осуществить, как правило, лишь живопис-

¹ С. Т. Коненков — единственный из русских скульпторов начала XX века, творчество которого исследовано достаточно широко и многосторонне. См.: С. Маховский. *Современная скульптура. 1908*, вып. I, IV, V, VIII; Т. Ардов. *Академия художеств и скульптор С. Т. Коненков. — «Лебедь», 1909*, № 5-9, стр. 38-40; А. Ростиславов. С. Т. Коненков. — *«Аполлон», 1912*, № 2, стр. 5-10; Н. Раблов. *О скульптуре Коненкова. — «Аполлон», 1913*, № 9, стр. 22-23; Г. Загоскин. — *«Баян», 1914*, № 2, стр. 5-14; А. Левинсон. *Значение Коненкова. — «Искусство», 1915*, № 1, стр. 13-15; Сергей Глаголь. С. Т. Коненков. М., 1921, (изд. 2. Петербург — Берлин, 1923).

За последние два десятилетия напечатаны сотни критических статей, корреспонденций и исследований, посвященных Коненкову. В их числе три монографические книги: А. Каменский. *Лауреат Ленинской премии С. Коненков. М., 1958*; А. Каменский. *Коненков. М., 1962* (в книгу включены также литературные работы С. Т. Коненкова); К. Кравченко. *Коненков. М., 1962 и 1967*.

Д. Сарабьянов. *Выставка работ С. Т. Коненкова. — «Искусство», 1955*, № 3, стр. 5-11; М. Нейман. С. Т. Коненков. — *«Ежегодник института истории искусства. 1956»*. Изд-во АН СССР, 1957, стр. 5-26; М. Яблонская. *О демократических традициях в творчестве С. Т. Коненкова. — В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования»*, [вып.] II, М., 1958, стр. 247-256; Д. Аркин. *Коненков. — В кн.: «Образы скульптуры»*. М., 1961, стр. 149-157.

Очень большую ценность для уточнения датировок и местонахождения ранних скульптур Коненкова имеет «Каталог юбилейной выставки произведений С. Т. Коненкова» (М., 1962. Составители С. А. Кузнецова и Е. В. Савелова). Воспоминания скульптора о его молодости см. в кн.: С. Коненков. *Слово к молодым*. М., 1958. Списки работ С. Т. Коненкова и библиографию см. в указанных книгах А. Каменского (стр. 347-360 и 365-369) и К. Кравченко (стр. 137-151 и 155-160).

цам, с начала XX столетия русские скульпторы, во всяком случае, не уступают в этом смысле отечественным мастерам кисти. Коненков — ярчайший тому пример. На рубеже двух столетий он еще не был крупнейшим ваятелем страны (таким он стал в 1910-е годы). Но как живое воплощение преемственности традиций русского реализма и бурной его эволюции в новую эпоху он и в эту пору не имеет себе равных.

В годы своей художнической молодости Коненков, как любимые им сказочные герои, рос «не по дням, а по часам». Этот выросший в курной избе простой крестьянский парень, учившийся едва ли не буквально на медные деньги («Однажды мне пришлось прожить 20 дней на 1 рубль 4 копейки. Бывало, питаешься одним черным хлебом. Зато я не знал, что такое зря прожитый день»¹), с поразительной быстротой и цепкостью овладевает всеми премудростями скульптурного ремесла. Еще будучи в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (где его педагогами были С. И. Иванов и С. М. Волнухин), он выполняет работы, которые, оставаясь в рамках стилевой системы учителей, явно превосходят по качеству их собственные произведения. Более того, ранние вещи Коненкова как бы вскрывают внутреннюю противоречивость искусства русских скульпторов-реалистов конца XIX века.

В самом деле, такие вещи, как «Старик на завалинке» (1892, воск; частное собрание в Москве), «Читающий татарин» (1895, гипс; мастерская скульптора), «Слепой старик» (1899, гипс; не сохранился) отличаются и мелко детализованной лепкой, и наличием повествовательных подробностей — словом, во многом близки традициям жанровой скульптуры, характерной для ряда мастеров — от Антокольского до Волнухина. Но вместе с тем во всех этих вещах чувствуется тяготение к психологической обобщенности, которой явно несродни многословность подробного рассказа, к монументальным пластическим формам, по сути своей чуждым мелочам моделировки лица, рук, одежды, предметов обстановки и т. д. В «Старике на завалинке», например, очевиден странный контраст между лаконичным, мощным общим силуэтом фигуры и робкой тщательностью мелких мазков в лепке множества деталей.

Этот контраст еще более резко и явно ощущаем в самой известной из ранних вещей Коненкова — в его «Камнебойце» (1898, гипс;

бронзовый отлив в Гос. Третьяковской галерее).

Этой работой завершился период ученичества художника в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, но 24-летний скульптор был уже вполне самостоятельным мастером. В «Камнебойца» он стремился вложить свой уже немалый опыт размышлений о жизни, о родном народе. «Над этой статуей, — вспоминает Коненков, — я работал все лето в деревне Караковичи, на глазах односельчан. Моей мастерской был тогда простой сарай с разобранной крышей, а моим натурщиком был замечательный русский человек Иван Михайлович Куприн. За свою жизнь он полностью испытал горькую чашу нужды; безземельный крестьянин, он добывал себе пропитание, работая то в шахтах, то на земляных работах. Он дробил камни на Московско-Варшавском шоссе. Тяжелый подневольный труд не сломил волю и достоинство этого человека. Меня поражала его мудрость. Только у человека, истомленного трудом, могли быть такие нахмуренные брови. Настоящий Лев Толстой из народа...»².

Действительно, Иван Куприн, каким вылепил его Коненков, — и мужественный, и сильный, и мудрый. Перед нами босой камнебоец, с лицом типичного русского крестьянина, который в краткие минуты передышки примостился на гладкой глыбе и свертывает цыгарку. Это не старый еще человек, но годы непрерывной работы сделали нескладным его крепкое тело: бутрами топорчатся напряженные мускулы рук и ног, заострились локти, набухли жилы. Усталое, скорбное выражение лица, полусогбенная поза, наконец, самый жест рук, рассеянный, выдающий тяжкую, угрюмую задумчивость, — все это красноречиво говорит о мучительно-безотрадных буднях труженика.

Лепка «Камнебойца» энергична, легка, безукоризненна с точки зрения анатомической верности, согласования пропорций, сопряжения деталей — словом, всех старых, добрых академических правил. Но сила и цельность общей пластической выразительности статуи, как и в других упомянутых ранних скульптурах Коненкова, несомненно, ослаблена избытком подробностей, пунктуальной мелочностью в проработке деталей, хотя на расстоянии она воспринимается как подчиненный единому решению мощный, крупномасштабный пластический блок.

Впрочем, дело не только в этих внутренних противоречиях языка форм. Ведь и в самом образе статуи не развернуты полностью присущие

¹ С. Коненков. Слово к молодым, стр. 36.

² С. Коненков. Указ. соч., стр. 39—40.

ему потенциальные возможности. Конечно, в «Камнебойце» есть и конкретность, и психологическая острота, но ведь этим не исчерпываются особенности его содержания: он куда шире индивидуального портрета, отдельно взятой биографии, жанровой сценки. Главное в скульптуре — размышление о судьбах угнетенных людей России. Причем, когда мысленно поставишь «Камнебойца» в один ряд с другими произведениями отечественного ваяния второй половины XIX века, то ясно осознаешь, что эта статуя — едва ли не единственный и, во всяком случае, самый глубокий и значительный (среди созданных скульпторами России в эту эпоху) образ человека труда. Важность такой историко-художественной заслуги «Камнебойца» нет нужды доказывать.

Но размышление не получает в скульптуре исхода, не обретает перспективы, активного утверждающего начала. Присущее Коненкову мастерство образных обобщений здесь еще выступает как бы скованно. Наконец, та связь с идеями революции, которая будет столь ясно ощущима в произведениях мастера начала XX века, здесь еще смутна, нечетка.

«Камнебоец» и сходные с ним по стилю скульптуры при всей своей бесспорной значительности и своеобразии, все же составляют как бы предысторию коненковского творчества. Подлинная же его история, в полной мере самостоятельная и новаторская, начинается с «Самсона» 1902 года¹. Это начало было во всех отношениях бунтарским.

«Среди прилизанной, точеной и лощеной, фотографически плоской, возникшей из формовки казенной скульптуры этот великан с топорщившимися мускулами казался призраком другого мира... и уже конечно был дерзостью, попранием традиций, — писал о «Самсоне» один из критиков начала века. — ...Связанный Самсон, напрягший все свои нечеловеческие мышцы в безумном порыве к свободе, — словно образ народа, потрясающего свои цепи, народа, который так безумно любит С. Т. Коненков, которого считает отцом своим, Самсон-титан, Самсон-стихия... Он весь был — протест, весь — гимн силе... Это была революция»².

Это действительно была революция, и не только в переносном смысле, как думал автор приведенных строк. Конечно же, этот образ титана-бунтаря, в героическом напряжении всех

своих сил стремящегося разорвать путы, был подсказан скульптору голосом времени, предчувствием близких революционных бурь. Художник избрал известный библейский сюжет, потому что он давал ему возможность создать символическое повествование о могучем, но поработанном герое, пытающемся завоевать в борьбе свободу, разорвать сковывающие его узы. Создавая скульптуру, Коненков полагал, что для изображенного им богатыря «напрасным будет титаническое напряжение мышц, с кровью врежутся крепкие путы в тело, но... не разорвутся, и в изнеможении падет побежденный колосс. Я чувствовал это, и в воображении моем все яснее и яснее вставал Самсон „Разрывающий узы“... Я мечтал и об этой статуе „Разорванного узы“, но так и не вылепил ее»³.

Однако суть образа получилась иной, чем это поначалу казалось мастеру, — перед нами борьба, во всяком случае, не «напрасная», не бесплодная (ныне Коненков и сам так считает)⁴. Ведь какая могучая сила у этого титана, какая целеустремленность пронизывает все его движения, каким великолепным пафосом порыва к свободе, к солнцу, к счастью овеяна скульптура! И пусть еще крепки неразорванные путы, змеиным кольцом обвивающие тело борца, — разве трудно предвидеть, кому в этом драматическом поединке принадлежит конечная, хоть и не близкая победа? Несомненно также, что это изображение борьбы, пусть данное в трагическом аспекте, могло стать идеалом и живым примером для современников.

«Самсон» построен на смелых пластических гиперболах. Мускулатура героя предельно напряжена, фигура развернута в пространстве без гармонической уравновешенности, полна бурной динамической неустойчивости; размеры ног нарочито увеличены, кривизна их очертаний подчеркнута — все это для того, чтобы создать ощущение тяжести усилий в страшной, жестокой борьбе. Такого рода гиперболы в конечном счете не только не вредят пластической красоте изображения, но, напротив, придают скульптуре особую выразительность, экспрессию, героическую приподнятость.

Разумеется, с точки зрения академических канонов автор такой скульптуры может быть обвинен в грубости, косноязычии, в отсутствии благозвучного изящества. Да в этом, собственно, и попрекали «Самсона».

Вспоминается в этой связи одно высказыва-

¹ По распоряжению академического начальства эта статуя была уничтожена. Сохранились лишь фотографии с нее.

² Т. Ардов. Академия художеств и скульптор С. Т. Коненков. — «Лебедь», 1909, № 5-9, стр. 38—43.

³ Цит. по кн.: Сергей Глазков. Коненков, стр. 23.

⁴ См.: С. Коненков. Указ. соч., стр. 44, 46, 47.

С. К о н е н к о в. Камнебоец.
1898 год.
Гос. Третьяковская галерея



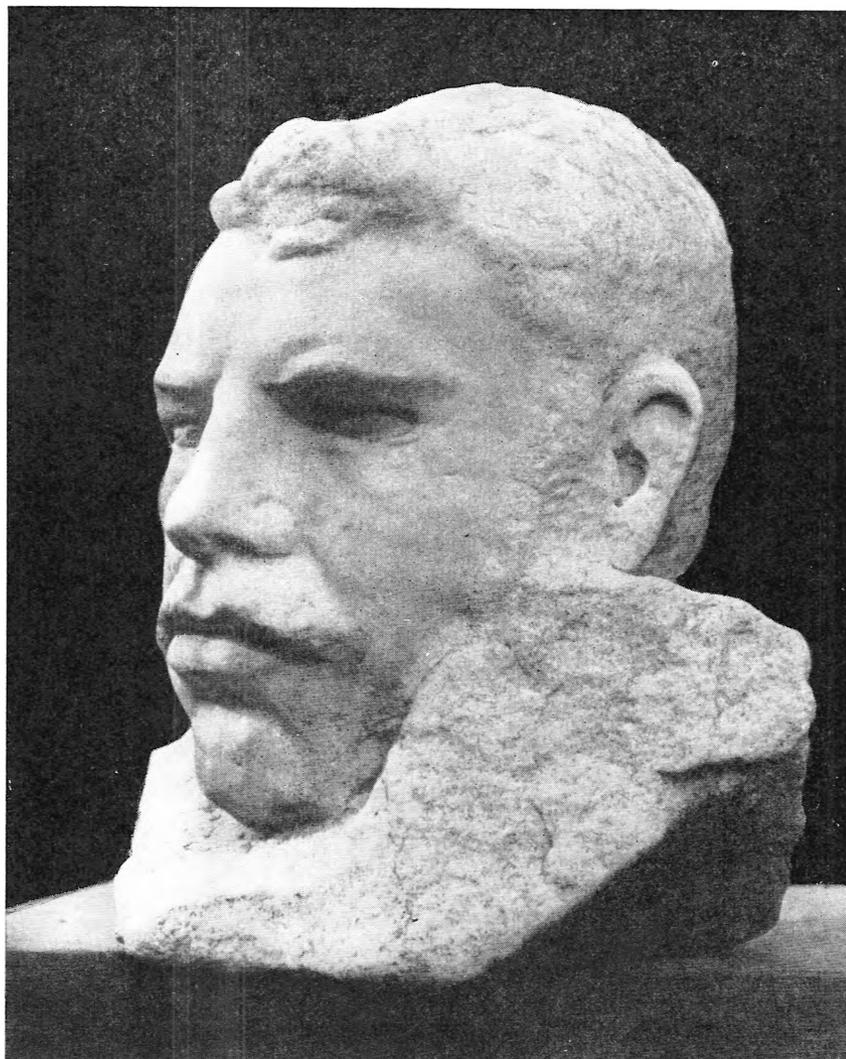
ние Чехова. Он говорил одному из своих собеседников: «Вы обращали внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда. Эти периоды производят впечатление силы»¹.

Впечатление силы! Могучий пластический язык статуи может вызвать ощущение бушующей стихии, «нагромождающей» формы, как

льдины во время паводка. Это поистине богатая монументальность, и нелепо измерять ее мерками красоты камерных миниатюр. Очевидно, что в «Самсоне» Коненков сравнительно с мастерами второй половины XIX века обогащает, расширяет принципы реалистической пластики, дает им новую трактовку.

Дальнейшее развитие этих принципов осуществляется в работах мастера эпохи революции 1905 года, в событиях которой Коненков принимал самое непосредственное участие — был начальником одной из дружин восставших, участвовал в баррикадных боях, сходках,

¹ «Чехов в воспоминаниях современников». М., 1954, стр. 512.



*С. Коненков.
Рабочий-боевик 1905 года
Иван Чуркин.
1906 год.
Гос. музей Революции СССР*

митингах и т. д. «Под знаком событий первой русской революции я оформлялся и рос как художник»¹, — вспоминает Коненков.

Вещей монументального плана, посвященных революционной тематике, скульптору после «Самсона» создать не удалось (до 1918 года) — просто потому, что он не имел для этого никаких практических возможностей. Но выполненные в ту пору (преимущественно на протяжении плодотворнейшего для художника 1906 года) портретные образы обладают поистине монументальной выразительностью.

Некоторые из этих портретов изображают участников революционных событий 1905 года.

Таков хранящийся в Музее Революции СССР портрет «Рабочего-боевика 1905 года» Ивана Чуркина (1906, мрамор).

Крепкий костяк лица, упрямо сжатые губы, резкий разлет бровей. Весь облик этого человека дышит мужеством, энергией, проникнут собранной и действенной волей. Из почти не тронутой резцом глыбы уральского мрамора, мощной и неподатливой, выступает лишь голова Чуркина, но ясно представляешь себе и его тяжелую походку, и скупые, уверенные жесты сильных рук. Запечатленный в портрете характер несколько угрюм и грубоват, его решительность — гневная, сила — беспощадная. Скульптор ни в малой мере не поддавался здесь либеральному прекрасноразумию, не стал сглаживать

¹ С. Коненков. Указ. соч., стр. 54.

острые углы. Созданный им образ обладает последовательной и трезвой правдивостью. Таких людей, как этот рабочий, пестовала рожденная тяжелейшей жизнью ненависть, они готовы к жестокой, смертельной борьбе.

Сама пластика этого портрета отличается суровой и строгой простотой. Шершавая поверхность необработанного куска мрамора и фактуры волос придают изображению несколько замедленный, тяжело-весомый ритмический строй. Блок головы монолитен, черты лица вырезаны в нем с предельной рельефностью и обобщенностью, так что не нарушают, а подчеркивают его цельность. Лаконичные очертания широкого носа, глубоко посаженных глаз, плотно облегающих костяк лица щек — словно бы стянуты к центру, составляют единый пластический узел. Все это, разумеется, в немалой мере способствует тому впечатлению волевой напряженности, не знающего колебаний железного характера, который вступает портрет.

В один ряд с «Иваном Чуркиным» следует поставить созданного в том же 1906 году «Атеиста» (песчаник; Мордовская картинная галерея. Саранск). На первый взгляд, здесь изображен человек не столь волевой и целеустремленный, как «Рабочий-боевик». Небрежно разметавшиеся волосы, мятые, прорезанные множеством складок щеки, сплюснутый, рассеченный шрамом нос — все это поначалу наводит на мысль о терпеливом, покладистом характере, может быть, даже о добродушии. Но в «Атеисте» внимательный взгляд замечает глубокую сосредоточенность, зоркость колючего взгляда, почти материально ощутимое движение цепкой, смелой мысли. И тогда становятся понятными и название скульптуры, и примечательные особенности запечатленного облика. Видно, перед нами один из правдоискателей, исходивший в жизни немало трудных дорог, полной мерой хлебнувший горя и пронесший сквозь все тяжелые испытания, следы которых так явственно отразились на его лице, мечту о правде, о справедливости. В «Атеисте» чувствуются ясная, выношенная убежденность, четкое, трезвое понимание окружающего, которые властно зовут к решительной активности поступков. И вполне оправданно, что эту скульптуру, как вспоминает ее автор,¹ многие современники называли «Мститель». Ведь в ней раскрыты не только чистота души и откровенная прямота характера, но и суровая, даже грозная решительность помыслов и побуждений.

Как и в «Рабочем-боевике», пластика головы «Атеиста» имеет своей незабываемой основой прочную объемную структуру, крепкий, энергично и тщательно разработанный костяк, четкий каркас основных линий формы. Вместе с тем лепка этой головы чрезвычайно динамична, светотеневые эффекты используются здесь очень широко, обладают богатой живописной выразительностью. Иными словами, эта работа, при всей свежести непосредственного восприятия, не является, однако, лишь некоей мимолетностью, случайной замершим кадром бесконечной ленты жизненных наблюдений. Перед нами образ, вобравший в себя опыт многих биографий, образ типический и обобщенный, образ «длительный». И формальная система скульптуры в полной мере соответствует такому характеру образа. Коненков сохраняет верность основным принципам реализма предшествующей эпохи, обогащая и развивая их при помощи новых приемов.

В этом можно убедиться и на примере других одновременно выполненных работ, таких, как «Славянин» (1906, мрамор; Гос. Третьяковская галерея), «Крестьянин» (1906, мрамор; Гос. музей Революции СССР), «Пастушка Настя» (1907, мрамор; частное собрание в Москве)². Появление их, несомненно, связано с мощным ростом национального самосознания, национальной гордости русского народа в эпоху революционных событий 1905 года. Это обстоятельство имело первостепенное значение для творчества Коненкова, особенно в последующие годы. Но и в названных вещах есть примечательные черты мастерства раскрытия русского народного характера.

Пожалуй, сильнее всего это ощутимо в «Славянине». Очевидное уже из названия скульптуры стремление автора добиться широкого обобщения отнюдь не привело к абстрактности образа, к разрыву ясных связей с определенной исторической эпохой. Нет, перед нами русский человек начала XX столетия, во многих отношениях типичный именно для своего бурного, сложного времени. Его облик глубоко национален, причем это выражено не только во внешних чертах, таких характерных, подлинно славянских, сложившихся веками, но и во всем строе духовной жизни, внутреннего мира запечатленного героя. Он полон нерастратенных сил, его крепкое скуластое лицо дышит энергией,

² Эту скульптуру иногда называют также «Крестьянская пастушка» и «Пастушка» (см.: «Каталог персональной выставки С. Т. Коненкова». М., 1954, стр. 19).

¹ С. Коненков. Указ. соч., стр. 54.



*С. К о н о н о в. Атеист.
1906 год.
Мордовская картинная галерея.
Саранск*

отмечено печатью незаурядной воли. Но в размышлениях «Славянина» не чувствуешь светлой легкости, живой радости свободной души. (Мотив скованности звучит и в пластической композиции скульптуры: голова «Славянина» выступает из шероховатого блока неотшлифованного мрамора, словно бы плененная этой костной массой). Угрюмая неудовлетворенность пронизывает его размышления, они полны яростного жизнеупорства, ненасытной жажды счастья, нарастающего гнева. И вот в этой напряженности, сложности мыслительной работы, в готовности к броску, к неожиданному, как взрыв, могучему развороту еще дремлющих, не нашедших достойного применения сил — ясные, глубокие приметы времени.

Что связывает «Славянина» со старой скульптурной традицией и что от нее решительно отличает? Здесь крепок и четок пластический остов, строг линейно-силуэтный рисунок, целостен общий объем, гармонично сопрягаются его внутренние сочленения. Все это «классично» — в самом высоком смысле этого понятия.

Но совершенно непривычна для скульптуры прошлых периодов общая композиция — срез головы, ее слитность с блоком неотшлифованного мрамора. От новых эстетических веяний идет столь значительная образная активность самого пластического материала, получающего здесь вполне определенное эмоционально-символическое звучание. Моделировка лица слишком обобщенна (для мастеров второй половины

XIX века), взята необычно крупными для них планами. Одновременно резкие тени на лбу под нависшими прядями волос, в глубоко запавших глазницах и рельефных складках вокруг губ и подбородка создают живую, изменяющуюся по мере кругового обхода светотеневую игру: связь скульптуры с окружающим воздушным пространством, расчет на его рефлекс, на «дыхание» пластической поверхности, на богатство живописных эффектов — здесь очевидны.

Какие влияния претворил в своих ранних произведениях Коненков? Они составляют сложный сплав. Бесспорно, что самые основы его работы в скульптуре непосредственно связаны с уроками творчества московских учителей и всех лучших ваятелей России второй половины XIX века. В «Самсоне» ощутимо воздействие недавних итальянских впечатлений художника, прежде всего плоды углубленного изучения работ Микеланджело¹.

Вместе с тем коненковские принципы построения пластической формы в известной мере перекликаются с теми образно-стилевыми исканиями в мировой скульптуре конца XIX — начала XX века, которые получили наиболее яркое выражение в произведениях таких мастеров, как Роден и Бурдель (именно перекликаются: о прямом следовании примеру этих художников в данный период вряд ли можно говорить).

Коненкову с первых лет самостоятельной работы было свойственно тяготение к обобщенным образам, полновесной законченности воплощения замысла, к завершенной, ясной форме. И различные новшества в области пластического языка — чаще всего такие, которые обычно связывают с тенденциями импрессионизма — он использует лишь в той мере, в какой они могут способствовать достижению большей правдивости, жизненного богатства, художественной выразительности скульптуры.

Это имеет большое принципиальное значение. Иногда случалось, что эстетская и вульгаризаторская критика парадоксальным образом проявляли полное единодушие и сердечное согласие в одном существенном пункте: и та, и другая стремились вывести за пределы реалистического искусства буквально все, что так или иначе связано с импрессионизмом. Но подобные односторонние, примитивные концепции находятся в явном противоречии с объективной картиной истории искусства. Ведь такие проб-

лемы, как пленерность в живописи, динамические принципы скульптурной композиции, использование светотеневых эффектов, «активного пространства» в скульптуре и многие иные новаторские приемы достижения жизненной непосредственности изображения были художественными задачами, выдвинутыми временем. Они были непосредственно связаны с эволюцией эстетического сознания, с такими особенностями художественного освоения мира, которые были закономерно порождены новой эпохой. Неудивительно, что свое толкование этих особенностей, их конкретную трактовку предлагали художники самых различных направлений в искусстве. Суть дела целиком зависит от того, каков был «приводной ремень» у разных исканий. Можно, увлекаясь живописной игрой светотени, превратить пластический объем в расплывшуюся, аморфную массу, как это получалось у того же Медардо Россо, не говоря уже про некоторых более поздних мастеров; можно низвести скульптурный портрет до уровня блестящего, но поверхностного этюда, как это встречалось в практике «левого» салона начала XX века и, конечно, позже.

Но ведь наряду с этим можно так использовать те же светотеневые эффекты, живописную обработку пластической поверхности, чтобы они наделили форму большой гибкостью и тонкой выразительностью, способствовали углублению и живой непосредственности образа, что мы видим в скульптурах Родена, Бурделя, Деспю, в работах Трубецкого, Голубкиной, Коненкова и ряда других русских скульпторов. Иными словами, если гипертрофированное развитие «живописности» может привести к распаду пластической формы, то целенаправленное использование светотеневой палитры и свободных динамически-пространственных композиционных приемов во имя жизненной силы и выразительности образов способствует обогащению художественных возможностей реалистической скульптуры.

Наряду с проблемами обновления и развития пластического языка скульптуры некоторые из ранних работ Коненкова связаны и с другими кардинальными вопросами художественной жизни времени — символическим характером образного обобщения.

Как и «Рабочий-боевик», «Атеист», «Славянин», эти работы перекликаются с думами и настроениями русского общества в эпоху революции 1905 года. Только в этих вещах воплотились иные черты эпохи — ее мечты и надежды, а не жестокая реальность.

¹ Впервые Коненков был в Италии в 1896—1897 гг. (вместе с К. Клодтом он был командирован за границу на средства, ассигнованные Училищу П. М. Третьяковым).



*С. К о н е н к о в. Нике.
1906 год.
Гос. Третьяковская галерея*

Самая известная из работ этого рода — «Нике» (1906, мрамор; Гос. Третьяковская галерея). В данном случае Коненков не стремился к повторению или варьированию каких-то мотивов знаменитой скульптуры. В сущности, он воспользовался лишь символикой этого имени из древнегреческого пантеона. Перед зрителем русская девушка, черты лица которой чрезвычайно далеки от строгих классических канонов: нос «уточкой», пухлые щеки, слегка вывернутые губы. Но сколько в этом простом облике пленительной, лучезарной вдохновенности! Чуть запрокинув голову, девушка устремилась вперед в радостном, чистом порыве. Улыбка, светлая и доверчивая, трепещет на полуоткрытых губах, искрится в приветливом взоре. Движение головы, певучий ритм мягких теней, оживляющих поверхность мрамора, общая динамика скульп-

туры — все это создает впечатление высокого, свободного полета, парения. Быть может, этот сквозной динамический мотив произведения в еще большей степени, чем имя «Победа», подсказал Коненкову название скульптуры, напомнив о крылатой «Нике Самофракийской» из Лувра, прекраснейшем создании гения древних. Но в коненковской «Нике» нет зрелой, мощной силы, гордого величия луврской статуи. Она еще не победительница, эта девушка, а жаждущая победы, всеми силами юной души тянущая к свободе, счастью, красоте. И если говорить не о пластическом ритме, а о содержании образа скульптуры, то из древнегреческих богинь ей ближе не Нике, а «розовошерстая Эос», Заря...

Коненковская Нике дышит светлой, ясной верой в будущее, в прекрасное, вольное Завтра,

С. К о н е н к о в. *Детские грезы.*
1906 год.
Частное собрание в Москве



к которому устремлены все ее чаяния. В ту пору взволнованные размышления о завтрашнем дне жизни, устремленность к новым горизонтам захватывали, будоражили, наполняли нетерпеливым ожиданием все здоровые силы русского общества. Пятый год воспринимался лишь как первое звено в цепи великих событий. Еще впереди были «неслыханные перемены, невиданные мятежи». А что же дальше? Надежды и призыв Nike воспринимаются сейчас как радостное, окрыленное взлелеянной, выстраданной мечтой прозрение грядущего. Порожденная временем, она вознеслась над ним, устремилась вперед на целое десятилетие...

Менее известная, но, бесспорно, также значительная вещь 1906 года — «Детские грезы» (мрамор; частное собрание в Москве) — весьма характерный пример построения симво-

лических образов в ранних работах Коненкова. В «Детских грезах» переплетаются темы «Славянина» и «Nike». Изображены две детские головки, выступающие из косоугольной глыбы необработанного мрамора (это, однако, уже не служит пластическим образом «плена», как в «Славянине»). Мраморный блок выполняет здесь иные функции: это и среда действия, условность которой усиливает чувство «видения», внушаемое этой группой; и плоскость, определяющая расположение скульптуры в пространстве, ее нервный, порывистый ритмический рисунок, ее объемное решение, близкое к торельефу; наконец это пробразованная форма постамента). Мальчик напоминает «Славянина» своими внешними чертами, обликом простого сильного мужественного русского крестьянина и особенно сходством внутреннего мира, так отчетливо рас-

крывающегося в выражении мальчишеского лица: те же упрямо сдвинутые хмурые брови, то же недовольство в изогнутой складке слегка вывороченных губ.

А у девочки, участливо склонившейся над этим угрюмоватым «мужичком с ноготок», как у «Нике», — искрящаяся радостью жизни улыбка, полный мечтательного вдохновения ласковый взор, мягкие пряди волос над открытым, высоким лбом. Кажется, что она напевает песню-сказку о будущих счастливых днях.

«Все, кто был мне близок, знали, что „Детские грезы“ — одновременно и мечта о победе»¹, — вспоминает Коненков. Эта символика, служащая подтекстом своеобразного дуэта двух детских головок, легко воспринимается зрителем.

Символика ранних вещей Коненкова — таких, как «Самсон», «Нике», «Детские грезы», — не отличается туманной, расплывчатой метафоричностью. Их иносказания имеют достаточно прочную опору в реальных событиях времени, поэтически-обобщенные размышления о которых были понятны и современникам и последующим поколениям.

В начале XX века, в годы, когда искусство Коненкова складывалось и проходило первые этапы самостоятельного развития, символизм получил сравнительно широкое распространение в русской литературно-художественной жизни. Он имел немало разновидностей и стевлений. Со всех точек зрения из созданных в те годы произведений символического плана наибольшей ценностью обладают такие работы, которые то с очевидной ясностью и прямоотой (как названные скульптуры Коненкова), то более усложненно и зашифровано (как большая часть работ Голубкиной, а несколько раньше, в 1890—1900 годах, многие картины Врубеля) являются своеобразной концентрацией живых страстей, надежд и устремлений своего времени, выступающей в многоликих и зачастую очень необычных формах переноса понятий. Если искать аналогии в других областях русского искусства начала века, то можно вспомнить такие разнородные произведения, как «Песня о Буревестнике» Горького, брянские стихи 1902—1903 годов о городе («Каменщик», «Ночь», «Песни», «Работа»), «Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей» Скрябина и т. д. — вплоть до «Двенадцати» Блока (чи многие более ранние поэмы и циклы, разумеется, также входят в этот ряд).

¹ С. Коненков. Указ. соч., стр. 54.

Конечно, символизм в России принес с собой и эстетское мифотворчество, и натужную претенциозность салонных менестрелей, и явления откровенно реакционного характера даже в плане чисто политическом. Особенно сильно и явно всяческое мракобесие дало себя знать в произведениях многих символистов, созданных после поражения революции 1905 года (к произведениям такого рода относятся и некоторые работы художников).

Но творчество Коненкова реакционные тенденции символизма практически не затронули. Правда, в последующую пору, на протяжении десятых годов, связь произведений мастера с живой реальностью более сложна, опосредована, а иногда и несколько запутана. Но, во-первых, многостороннее взаимодействие работ Коненкова с жизнью времени, родной страны, родного народа в конечном счете всегда оказывалось главным стимулом в его творчестве. Во-вторых, приверженность художника к реалистическим принципам пластики, трактованным со смелостью вечно ищущего новатора, ничто не могло поколебать даже в самые трудные годы после поражения революции 1905 года. Он был не просто хранителем традиций реализма, а одним из тех мастеров, которые вели эти традиции вперед, обогащали, давали им новый жизненный заряд, отталкиваясь на эстетические требования времени.

Трубецкой, Голубкина, Коненков — центральные фигуры в истории русского ваяния первых лет XX века. Их воздействие на развитие стечественной скульптуры было огромно и разносторонне. Но любопытно, что никто из них — ни в эти годы, ни позже — не создал школы, не имел прямых учеников. Можно говорить лишь о влиянии этих мастеров, их творчества в целом и его отдельных особенностей. Все скульпторы, произведения которых отмечены печатью новых тенденций, развивались самостоятельно, индивидуально, каждый на свой лад. За исключением упомянутых, скульпторы с новыми художественными установками в полной мере достигли зрелости в своем творчестве лишь на протяжении десятых годов. Первые годы века были для них в основном порою начальных исканий, становления стиля.

Несколько раньше других стал выставляться самый старший по возрасту в этой группе мастеров — Леонид Владимирович Шервуд (1871 — 1954)².

² Наиболее ценным материалом для изучения творчества Л. В. Шервуда является его собственная книга «Путь скульптора» (Л.— М., 1937). См. также: В. Рогачевский. Л. В. Шервуд. М., 1955; «Каталог выставки произведений

Шервуд — из тех художников, про которых говорят, что они талантливее своих работ. Его природное дарование, бесспорно, значительно, но все же не настолько, чтобы он сумел, подобно Голубкиной или Коненкову, уже в молодые годы разработать самостоятельный индивидуальный стиль, достаточно глубокий и последовательный. Попади он в художественную школу, где ему могли бы поставить глаз и руку в соответствии с лучшими тенденциями современной скульптуры, окажись он с юности в числе непосредственных учеников крупнейших мастеров времени — его творческие успехи наверняка были бы куда более значительными. Но этого не произошло, да и не могло произойти. Когда Шервуд в 1886 году пришел в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, там еще не сложилась обстановка напряженных поисков новых образно-стилевых решений. Все, что мог получить молодой художник, — это сочетание традиционной академической техники (у С. И. Иванова) и жанровых приемов позднего передвижничества (у В. Маковского, И. Прянишникова). Еще меньше способна была дать скульптору петербургская Академия художеств, где Шервуд учился в 1892—1896 годах: его воспоминания об обстановке в скульптурных классах Академии в этот период уже приводились выше.

Шервуд чувствовал глубокую неудовлетворенность наставлениями своих учителей, особенно петербургских, открыто становился к ним в оппозицию. Однако его собственные искания были смутны, расплывчаты и ограничивались поначалу кругом формально-композиционных проблем. Впрочем, и этого оказалось достаточно, чтобы академическая профессура почувствовала к молодому скульптору неприязнь и причислила его к разряду «анакомыслящих».

«Мое отношение к форме, — вспоминает Шервуд, — делало для меня самым важным выделение общего построения фигуры. Между тем метод и установка мастерской Беклемишева не позволяли отходить от модели и охватить общее построение фигуры. И Беклемишев, и Залеман смеялись надо мной, говоря ученикам: «Какой-то Шервуд выдумал „общее“». Мои художественные устремления были настолько враждебны академическому методу пассивного копирования, что Беклемишев и его последователи считали меня болезненным психопатом»¹.

Шервуд рассказывает, что вскоре он перестал чувствовать себя одиноким в Академии: группу «беспокойных москвичей» пополнил А. С. Голубкина, которая «искала большую пластическую форму и раздражала профессоров своим нежеланием заниматься мелочной передачей анатомических деталей», и С. Т. Коненков, чей «Самсон» был по распоряжению академической профессуры уничтожен одновременно с этюдом Шервуда «Старик у огня»².

Но если Голубкина и Коненков уверенно и без оглядок двинулись своим путем, обретая силы на ходу, то Шервуд при всей оппозиционности его настроений поначалу говорил на том же языке, что и его учителя, лишь пытаясь внести поправки к их наставлениям. Он начинал с вещей жанрово-натуралистического плана, таких, как этюд «Угольщик» (1896, глина), где подробнейшая детализация вполне в духе скульптур Беклемишева и Позена.

Выполненная через два года после «Угольщика» дипломная работа Шервуда «Хан и невольница» (гипс) заметно отличается от его предыдущих работ и стремлением к символической выразительности композиции, и новыми чертами пластических приемов. «Мне хотелось выразить на условном языке художественных образов, — рассказывает Шервуд, — свой внутренний протест против той грубой и жестокой, подавляющей человеческое достоинство деспотической силы, давление которой мы все так остро тогда ощущали»³.

Бесспорно, эта идея отвечала духу времени, драматической напряженности его общественных событий. Но уже в выборе сюжета скульптор отдает дань привычкам салонно-академических мастеров: грубый, тупой восточный деспот и бессильно распростертое перед ним нагое тело наложницы — такая сцена содержит немало экзотики, внешней эффектности, и они заглушают тот «внутренний протест», который, по мысли автора, должен быть сутью, нервом композиции.

Возможно, что резкое сгущение психологических красок, острота и сила пластического решения могли бы придать группе особую выразительность, сообщить ей многозначительный и красноречивый символично-ассоциативный строй. Этого, однако, Шервуд достигнуть не смог. Правда, его лепка стала обобщеннее, мелкую детальность сменили сравнительно широкие планы скульптурной поверхности, круговая компо-

Леонида Владимировича Шервуда». Л., 1952. (Вступительная статья Л. Латга), а также статьи: Л. Латга. Шервуд. — «Искусство», 1951, № 4, стр. 41—44; Б. Терновец. Л. В. Шервуд. — В кн.: «Избранные статьи». М., 1963, стр. 88—97.

¹ Л. Шервуд. Путь скульптора, стр. 22.

² Л. Шервуд. Указ. соч., стр. 24.

³ Там же, стр. 25.

зияция обладает достаточно компактной цельностью. Но то самое «общее», которого Шервуд так добивался и к которому так неодобрительно относились академические профессора, оставалось пока что несколько внешним, формальным, холодным. Ему не доставало не только силы пластического напряжения, ясного своеобразия, но прежде всего настоящего жизненного потенциала.

Шервуд уезжает за границу (1899—1900), изучает в Италии работы классиков и современных мастеров (с особым вниманием импрессионистов), затем направляется в Париж, где берет уроки — последовательно — в Академии Жюльена, у Родена и Бурделя. Роденовскую пластическую систему он находит наиболее близкой своим побуждениям и стремится быть ее последователем: «Моим методом стали принципы Родена. Я вглядывался в пластику портретируемого лица. По движению и течению форм старался проникнуть в их внутреннюю пластическую сущность, найти им материальную аналогию в стихийных явлениях природы — в камне, воде, огне и т. д. Одновременно я стремился связать пластический характер скульптурной формы с внутренней сущностью деятельности и психологии портретируемого человека»¹.

Поучительно сопоставить высказывания Голубкиной и Шервуда о том значении, какое имели для них уроки Родена. Голубкина писала французскому мастеру: «Вы мне сказали то, что я сама чувствовала». Шервуд заявляет категорически: «Моим методом стали принципы Родена», — как бы отмечая всю свою предшествующую творческую биографию. На деле же оказалось, что Голубкина, которую волновало и заботило только то, чтобы высказать свое слово о жизни, пережитое, выстраданное, куда ближе к самой сути роденовской пластики, чем Шервуд, попытавшийся просто подражать знаменитому скульптору.

Вернувшись в Россию (1900), Шервуд на протяжении девятидесятых годов работает много, разнообразно и, в общем, интересно, но его произведениям недостает ясности цели, оригинальности, глубинной связи с жизнью времени. Роденовский стиль Шервуд воспринял в основном как систему внешних приемов, которые он соединяет с заветами академической выучки и своим пониманием «общего».

Бюст А. С. Пушкина (1902, гипс; Гсс. Русский музей) в этом смысле весьма характерен.

«...В Пушкине я видел пламя, — рассказывает Шервуд. — В композиции бюста с развевающимся плащом я хотел передать пластическую стихию пламени и одновременно выразить бурный творческий размах поэтического гения Пушкина»².

Действительно, мотив пламени проходит через скульптуру — и в силуэтах плаща, платка на шее, которые напоминают колеблемые ветром языки огня, и в шорьвистой, взвихренной динамике всего портрета в целом. Сильные и разнообразные светотеневые эффекты, активное использование пространства, гибкость, текучесть пластической массы — все это, несомненно, идет от роденовской школы. Так же как и стремление создать романтический символ вдохновенности, бури страстей, самозабвения — здесь, впрочем, есть переключки и с известными работами Голубкиной и Коненкова в начале века, и с характерными настроениями в России той же поры.

Но при всех привлекательных чертах этой талантливой недюжинной вещи ей недостает органичности, четкой и определенной последовательности концепции. Стиливая манера бюста внутренне противоречива. Его композиция неустойчива, развернута по диагонали без традиционной фасадности, объемы рук ради достижения динамического эффекта даны в нарочито непропорциональном утолщении — словом, академические каноны непочтительно отброшены³. А вместе с тем скульптор едва ли не автоматически, тщательно отделяет завитки волос, изгибы и складки лица, поля шляпы и т. д. Этот резкий разнотон приемов неожиданно превращает светотеневую обобщенную лепку в некий модный грим, наложенный на пластику старого типа.

Точно так же и романтической символике образа недостает внутренней силы, жизненной полноты. Отсюда известная театральность, внешняя бравада этой скульптуры.

В последующие годы Шервуд колеблется между замыслами романтического плана и опытами психологических образов, которые, очевидно, были ближе его дарованию.

Тяготение к романтическому пафосу отличает многолетнюю работу Шервуда над образом Петра I (1903—1908). Заметим, что в эти годы петровская тема захватывает воображение многих художников, в том числе В. Серова, посвя-

² Там же.

³ На такое «непочтение» Академия откликнулась на свой лад: сразу же после окончания «Пушкина» Шервуд был лишен возможности пользоваться мастерской на скульптурном факультете Академии.

¹ Л. Шервуд. Указ. соч., стр. 36.

тившего Петру целую серию композиций, и А. Бенуа, начавшего в 1903 году работу над своим знаменитым циклом иллюстраций к «Медному всаднику». Исторические и художественные концепции в этих произведениях были весьма различны, но романтическая окраска, бесспорно, присуща всем вещам на эту тему. В какой-то мере такая особенность, очевидно, связана с напряженными поисками героических идеалов, характерных для искусства этого времени. Например, серовский Петр — это прежде всего воплощение яростной творческой энергии — сильной, могущественной, но и грозной, жестокой в своем резком, упрямом натиске.

Шервуд близок к такому же решению, хотя у него оно выглядит несколько более внешним, чем у Серова. Уже в первом варианте скульптуры (1903, гипс) Петр показан властным и решительным до одержимости. Его волосы развеваются на ветру, мощный лоб и одутловатые щеки перерезаны нервными, резкими складками, взгляд из-под тяжко нависших бровей застыло-прозен, ноздри раздуты, тонкие губы сурово сжаты. В более поздних вариантах сходное выражение лица соединяется с гордой, энергичной позой, властной жестикомацией. Пластический язык этих вещей строг и скуп, силуэты отчетливо резки (лишь постамент был задуман в традиционно-тяжеловесном, импозантном стиле).

В целом, несмотря на несколько поверхностную эффектность последнего варианта композиции памятника, это в своем роде сильная работа, «один из наиболее выразительных образов Петра I в новейшем искусстве»¹.

И все же нельзя сказать, что шервудовские изображения Петра I прозвучали как некое открытие. К традиции воплощения этого образа — от К.-Б. Растрелли и Фальконе до Серова — он не прибавил чего-либо принципиально нового. А в стилевом отношении это опять-таки подновленная академическая традиция: рабски-подробная натуралистическая детализация здесь преодолена, но «общее» строится путем простого укрупнения форм. Относительно свободное обобщение стало лишь манерой, но не сутью образно-пластического мышления. Широкие планы лепки — это как бы покрывало, прикрывающее мелочно-повествовательную трактовку: она прослушается, подразумевается, мастер никак не может оторваться от такой системы построения скульптуры (особенно это ощутимо в заключительных вариантах памятника).

Из работ Шервуда в эти годы более органичны те произведения, где преобладают задачи психологической характеристики. Таков его памятник на могиле Глеба Успенского (1904, бронза; Волково кладбище в Ленинграде). Любопытно, что даже декоративным частям этого памятника Шервуд стремился придать повествовательно-психологическую красноречивость. Он пишет: «Для пьедестала я взял глыбу песчаника, в которой вырубил скамью; этим я хотел подчеркнуть открытый, приветливый характер Глеба Ивановича, всегда притягивавшего к себе людей, и создать впечатление домашнего уюта, чтобы каждому, смотревшему на памятник, хотелось около него сесть»².

Нет нужды доказывать, что камерно-лирические интонации преобладают в замыслах такого рода. От широких, мощных обобщений, от символического строя все это очень далеко.

Но само полуфигурное изображение писателя содержит интересный и сложный рассказ о человеке. Шервуд нашел своеобразную острохарактерную жестикомацию: Успенский, слегка склонив голову, ерошит большим пальцем свою бороду; между указательным и средним пальцами зажата папироса. Такая поза сразу же настраивает на ощущение интимной доверительности, близкого общения. В то же время она выдает внутреннее волнение, сложную рефлексию, напряжение духовной жизни писателя. Выразителен вопрошающий взгляд его глаз, окруженных болезненными мешками, какая-то неустроенность, неловкость, беспокойство есть во всем движении и силуэте его угловатой, сутулой фигуры. Чистая душа, взыскующая совесть, пронизательный правдоискатель, который, однако, измучен, истерзан противоречиями жизни и выхода из них ему никак не удается найти, — таков Глеб Успенский в изображении Шервуда.

Но это образ прекрасного, рыцарски благородного героя уже отошедшей в прошлое эпохи. Новое время жаждало идеального, утверждающего, целостных (хотя бы и в трагическом аспекте) характеров. Столь широкое распространение разных форм символики, мечтательности, тносказаний в искусстве начала века тем и объяснялось, что все эти устремления зачастую еще не могли обрести конкретно-жизненной ясности и определенности. Тяга к обобщению, столь очевидная во всех жанрах и изобразительного искусства России в те времена, — это не просто стилевое поветрие (нередко ее именно так воспринимали и внешне, бездумно ей под-

¹ Б. Терновец. Избранные статьи, стр. 92.

² Л. Шервуд. Указ. соч., стр. 39.

чинялись), но в конечном счете вполне закономерный итог широких до безграничности, до туманно-радужных миражей представлений о движении жизни, особенно о ее будущем.

Шервуд все это очень остро чувствовал, но, скорее, профессионально, чем философски, духовно, эмоционально. Потому-то его попытки достигнуть «общего», масштабной, вдохновенно-целостной пластики не давали значительных результатов. В том же памятнике Глебу Успенскому Шервуд, вылепив камерно-станковую, жанровую полуфигуру, словно спохватившись, водружает ее на «символический» пьедестал — глыбу песчаника, обтесанного с нарочитой грубостью, многозначительно вздымающего свои неровные, шероховатые объемы. Такая чисто пластическая метафора «бури» оказывается чужеродной традиционному сюжетно-психологическому повествованию в основной части памятника. В других работах скульптора, как уже говорилось, «общее» лишь накладывается на обычный академический костяк. Из этого заколдованного круга Шервуду не удалось выйти и в последующие предреволюционные годы. Его творческий путь показателен в том отношении, что подлинно талантливые мастера тех лет ясно ощущали невозможность работать по-старому. А путь к новому был труден и тернист и оказывался иногда непосильным даже для очень одаренных людей.

Работать «по-новому» для русских скульпторов начала XX века, конечно же, не обязательно обозначало следование стилевым концепциям Паоло Трубецкого, создание произведений в духе могучих пластических символов Коненкова или поэтических иносказаний Голубкиной. Были и другие пути убедительного и по существу своему новаторского изображения жизни времени — в частности прямое и непосредственное развитие традиций русского психологического реализма второй половины XIX века. В своих прежних образно-стилевых границах эти традиции в новом веке были уже недостаточны для скульптуры во всяком случае. Но органичное соединение лучших их черт и качеств с наиболее плодотворными художественными veinиями новой эпохи, «настройка» на волны духовной жизни времени могли дать и давали хорошие результаты.

Трудность, и весьма основательная, заключалась в индивидуальном выборе конкретных способов и приемов решения этой проблемы. Коненков, например, совершил резкий, мощный рывок, и в его работах, начиная с «Самсона» 1902 года, старое лишь «просвечивало сквозь

новое» (как говорил по сходному поводу В. А. Серов). Но вполне мыслима более постепенная, последовательная эволюция. Творческая драма Шервуда, к слову сказать, в том и заключалась, что он попытался «с ходу» перейти к широким обобщениям, хотя не имел для этого необходимых творческих данных.

Примером постепенного и достаточно органичного развития скульптурного реализма нового типа может служить история раннего этапа творчества Владимира Николаевича Домогацкого (1876—1939)¹ и Николая Андреевича Андреева (1873—1932)². Оба они достигли художественной зрелости, цельности и завершенности стилевых концепций лишь на протяжении предреволюционного десятилетия, а в разбираемый период в сущности лишь начинали свои поиски. Но весьма примечательно, с чего они начинали и к чему шли, от чего отказывались и что приобретали на путях становления.

Домогацкий не получил систематического художественного образования, но, в общем, прошел тот же путь ученичества, что и другие московские скульпторы на рубеже двух веков. Он брал частные уроки у С. Волнухина (одновременно с занятиями на юридическом факультете Московского университета), испытал влияние П. Трубецкого³, некоторое время работал под руководством живописца С. В. Иванова (занимавшегося и скульптурой). В 1907 году Домогацкий едет в Париж, к Родену, который, как вспоминает сам художник, имел для него «большее значение, чем кто-либо другой»⁴.

¹ Наиболее значительной работой о В. Н. Домогацком остается очерк А. В. Бакушинского в кн. «Владимир Николаевич Домогацкий». (М., 1936, стр. 5—40; остальную часть книги составляют «Отрывки из теоретических работ художника»). См. также: Б. Терновец. В. Н. Домогацкий. — В кн.: «Избранные статьи», стр. 108—115; альбом «Владимир Николаевич Домогацкий». М., «Советский художник», 1957 (автор вступительного текста А. Парамонов); «Каталог выставки скульптуры В. Н. Домогацкого». М., 1935; каталог «Выставки произведений заслуженного деятеля искусства РСФСР, профессора Владимира Николаевича Домогацкого». М., 1957 (вступительная статья А. Парамонова).

² О творчестве Н. А. Андреева см.: А. Бакушинский. Н. А. Андреев. М., 1939; В. Зименко. Николай Андреевич Андреев, М., 1951; статьи: Б. Терновец. Н. А. Андреев. — В кн.: «Избранные статьи», стр. 75—87; «Каталог выставки произведений Н. А. Андреева в Гол. Третьяковской галерее». М., 1958.

³ В. Н. Домогацкий вспоминает: «В Трубецком прельщала меня его свежесть, незамученность, смелый мазок, аристократичность, жизненность... На всех моих работах этого времени вы найдете более или менее сильный налет этого трубецкого импрессионизма, смешанного со старыми традициями, волнухинской школой». Цит. по кн.: «Владимир Николаевич Домогацкий». М., 1936, стр. 11.

⁴ Там же, стр. 16.

Из работ Домогацкого этих лет (а их было немало) сохранилось всего лишь несколько произведений. Впрочем, они позволяют составить достаточно ясное представление о том, как он развивался. Первые его работы, например «Старуха в платке» (1899, бронза; Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР), исполнены в духе натуралистической мелкой пластики с тщательной отделкой деталей и некоторой художочностью самой плоти скульптуры. Правда, в этой маленькой вещи чувствуется стремление к единству, сквозному ритму общего пластического решения (несомненное влияние Трубецкого), но оно пока что имеет внешний формальный характер. От подражания Трубецкому идут и темы некоторых ранних опытов Домогацкого (известных лишь по фотографиям), например «Сидящий мужчина» (1902—1903, гипс) и т. д., — быстрые этюды, своеобразные скульптурные «зарисовки» непосредственных впечатлений. Такое увлечение было, однако, мимоходным. Тяготение к определенности и «длительности» образа быстро возобладало. Уже первая из попавших на выставку ранних вещей Домогацкого — «Мальчик на лошади» (1904, гипс; Гос. Третьяковская галерея) при всей своей тематической малозначительности обладает и достаточно четкой характерностью, и повествовательной ясностью, и шириной основных планов, правда, напоминающих, скорее, сочетание локальных живописных пятен, чем скульптурную конструкцию.

Все это, однако, лишь преддверие творчества. На протяжении 1905—1908 годов Домогацкий находит себя как портретист, и работа в этом жанре становится главным делом его жизни и до и после первой русской революции.

«В максимальной духовной насыщенности вся суть подлинного портрета, — писал В. Н. Домогацкий. — И это она дает ту жизненную силу, которая и помогает ему переживать века»¹.

Домогацкий ищет образы и формы «максимальной духовной насыщенности». Любопытно, что его первой значительной портретной работой был бюст Карла Маркса (1905, гипс; не сохранился)². Выбор героя этого «воображаемого портрета» был подсказан, конечно, революционными событиями времени.

Этот бюст Домогацкого слабее, ordinарнее одновременно выполненного Голубкиной порт-

рета Маркса³. Все же в нем есть опущение значительности, внутренней силы изображенного человека. Однако образу недостает силы и свободы, он скован несколько робкой, вытачивающей детали лепкой. Еще заметнее ограниченность возможностей скульптора в маске «Старуха» (1906, гипс; частное собрание в Москве). Острый психологический замысел не получает развернутого, рельефного воплощения из-за недостатка выразительных средств.

Домогацкий едет в Париж, к Родену, чтобы получить уроки современного пластического языка, так сказать, из первоисточника. Как и многие иные русские скульпторы, завершавшие в Париже свое художественное образование, Домогацкий знал, что и зачем ему нужно. Скульптор вспоминает, что Роденом он «увлекался почти исключительно как портретистом. Он давал мне в человеке... человеческую душу. А это всегда было моей мечтой. Кроме этого, — громадную культуру, грамотность»⁴. Иными словами, Домогацкий ценил в Родене прежде всего художника-психолога, причем (в отличие от Голубкиной) не столько автора широких, мощных, нередко монументальных обобщений духовной жизни времени, сколько мастера тонкого, проникновенного постижения жизни человеческой души, создателя сложных и многогранных по характеристике «портретов-биографий». В пластической системе Родена Домогацкого особенно интересуют структурные, конструктивные основы, которых ему явно не хватало в работах Паоло Трубецкого («Сдается мне, что занимался я больше живописью по глине, чем скульптурой», — пишет Домогацкий из Парижа в 1907 году, сравнивая уроки Родена с тем, что ему было привычным в России)⁵.

Острый психологический этюд и спокойное, устойчивое, многопланово развернутое повествование о человеке; нервная, тонкая живописная лепка и архитектурно построенный скульптурный объем — эти два начала борются в работах Домогацкого на протяжении его не-

³ Иногда утверждают, что этот портрет Маркса был первым в русском искусстве, а Голубкина сменила свой портрет Маркса в 1907 году (см. кн.: «Владимир Николаевич Домогацкий». М., 1957, стр. 16—17). Но это ошибочно — документы показывают, что А. С. Голубкина выполнила своего Маркса именно в 1905 году.

⁴ Цит. по кн.: «Владимир Николаевич Домогацкий». М., 1956, стр. 17.

⁵ Письмо В. Н. Домогацкого А. Н. Доброхотову от 9 июня 1907 года. — Архив ГТГ, фонд В. Н. Домогацкого, 12/16. Цит. по кн.: «Владимир Николаевич Домогацкий». М., 1957, стр. 197.

¹ «Владимир Николаевич Домогацкий», стр. 50.

² Существует фотография этой работы. Воспроизведение см. в кн.: «Владимир Николаевич Домогацкий». М., 1957, стр. 17.

долгой, но интенсивной деятельности в Париже. Сохранившиеся произведения — из числа тех, что были сделаны в Париже и сразу же по возвращении в Россию — «Голова девочки» (1907, гипс; Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР), «Голова старика (кучер)» (1908, гипс; собрание семьи скульптора), несколько анималистических вещей, — показывают, что ни одно из этих начал пока не обладало безраздельно, но первое постепенно начинает подчинять себе второе. В 1910-е годы Домогацкий станет автором портретов, стиль которых нередко называют «неоклассическим». Действительно, в этих портретах чувствуется стремление к чеканно-строгой, предельно законченной форме, к созданию характеров-эталонов, кристаллических формул жизни, как бы вознесенных над потоком повседневности. Но это весьма своеобразная «неоклассика». Она впитала в себя и многие традиции психологических образов искусства второй половины XIX века, и опыт импрессионистической непосредственности — во всем, начиная от принципов портретного рассказа о человеке и кончая приемами обработки скульптурной поверхности. Это не холодная стилизация, но столь характерный для русского реализма начала XX века поиск идеальных образов. А новой формации реализма в русской скульптуре этого времени очень часто присуще тяготение к синтезу многих разноликих черт мировой пластики своего времени. И скромный, но весьма красноречивый опыт В. Н. Домогацкого — один из убедительных примеров этого.

Более сложным, путаным, противоречивым было творческое становление Николая Андреевича Андреева. Но и он в наиболее значительных своих работах приходит к реализму нового типа, причем в конечном счете смыкающимся с традициями психологического повествования, характерными для искусства второй половины XIX века. Только эти традиции развиты и сопряжены с эстетическими требованиями иных времен.

Как и Коненков, Андреев — выходец из народных низов. Его отец — из крепостных крестьян, затем обыкновенный городской мастерской. Он и сына хотел сделать мастером, только «швыбше классом», для чего и отдал его в Строгановское училище (1886), где в ту пору обучали так называемому техническому рисованию (главным образом для нужд ситценабивных фабрик). Трудно сказать, чему там научился Андреев: первые из его сохранившихся рисунков датированы 1892 годом, т. е. годом его

поступления в московское Училище живописи, ваяния и зодчества (которое он окончил в 1900 г.). Эти рисунки — «Орхидеи» и «Пейзаж» 1892 года из собрания Гос. Третьяковской галереи — настолько робки, тщательны, чертежны, что внушают мысль о полном отсутствии собственно художественных задач. Но, очевидно, интерес к различным формам декоративно-прикладного мастерства, который на протяжении многих лет был вторым призванием Андреева, он получил именно в Строгановке.

В московском Училище живописи, ваяния и зодчества Андреев учился у Волнухина и Трубецкого. Усердным учеником-подражателем он никогда не был, ни одну из его ранних вещей нельзя поставить в неукоснительно-прямую связь с уроками педагогов. Можно говорить лишь о влияниях общего характера, сплетавшихся между собой и подчинявшихся индивидуальным поискам молодого скульптора, которые с самого начала были весьма оригинальны и своеобразны.

Достаточно сказать, что первые самостоятельные работы Андреева, исполненные им еще в годы пребывания в училище, имеют либо декоративно-прикладной характер (вазы «Старик под деревом», «Бесы» — по пушкинским мотивам, письменный прибор «Конек-Горбунок»), либо связаны с этими декоративными увлечениями («по касательной»). Характерно, что одну из первых своих скульптурных групп — «Женщина, стригущая овцу» (1899, гипс; Гос. Третьяковская галерея), Андреев вскоре переводит в майолику. А почти одновременно выполненная «Жница с ребенком» (1899, гипс; Гос. Третьяковская галерея) — это и по своим миниатюрным размерам (48×58×65), и по общему характеру ювелирного исполнения больше всего напоминает настольную статуэтку¹. Правда, редкое своеобразие андреевского таланта заключалось, в частности, в том, что он уже в первые годы самостоятельной деятельности пытается решать камерно-декоративные задачи в «большом стиле», с размахом и широтой природного монументалиста. Ведь обе эти вещи, несмотря на их крохотные размеры и «точную» тщательность отделки деталей, увидены крупно, общо, ясно мыслятся в большой форме. Вглядываясь в эти работы, не удивляешься, что их автор в те же годы завоевывает первую пре-

¹ Эта скульптура была выпускной работой Андреева в московском Училище живописи, ваяния и зодчества; он был за нее награжден серебряной медалью.

мию на конкурсе проектов памятника М. И. Глинке в Петербурге¹.

В упомянутых скульптурных группах можно отметить и «волнухинские черты» — интерес к сюжету, спокойная, неторопливая повествовательность, внимание к деталям, и «трубецкие» — живое, динамичное ощущение пластических объемов, их сопряжение, свободные мазки в фактуре (правда, они употребляются осторожно и довольно скупно). Но это именно отдельные черты, органично включенные в стилевую систему, одинаково далекую и от суховато-скованной манеры Волнухина, и от острых, тибких, порывисто непосредственных композиций Трубецкого. Лапидарно-ясный силуэт, но без академического схематизма; строгая, четкая форма, но обладающая живым, свободным дыханием, внутренней органичностью; предметная определенность пластики, но без унылого натуралистического культа описательных подробностей — вот что прежде всего характеризует стиль Андреева уже в молодые годы. Он соприкасался со многим и оставался самим собой в своем бесспорно реалистическом понимании нового художественного языка скульптуры.

Даже поездка в Париж (1900) ни в чем существенном его не изменила. Несомненно, что работы, созданные после этой поездки, обладают большей культурой исполнения, более зрелым и тонким мастерством. Но никаких принципиальных сдвигов в стилевой манере Андреева не произошло. Разве что в некоторых вещах, например «Девушка в рубашке» (1900, гипс; Гос. Третьяковская галерея), есть некоторый налет поверхностной салонности. Но он постепенно исчезает в последующих работах скульптора.

Было бы, однако, совершенно неверно утверждать, что Андреев видел и изучал только салонно-выставочный Париж, скульптуру стиля модерн и словно бы не заметил Родена и художников его круга². Это весьма поверхностное суждение. Дело не только в том, что, как свидетельствуют документы, Андреев посещал мастерскую Родена. Главное, что его несколько более поздние произведения — и портретные, и монументальные — в известной мере опираются на опыт роденовского творчества. Это происходит не сразу. В «Девушках» и «Натурщи-

цах» Андреева начала девятидесятых годов действительно ничего от Родена нет. Но в смысле восприятия разного рода влияний Андреев был человеком весьма своеобразным. Он мог — это нередко бывало — мгновенно, остро, горячо откликнуться на какие-то стилевые новации, «прощупать» их, иногда что-то взять для себя, иногда, разочаровавшись, отбросить и позабыть навсегда. А иные влияния, запаив в душу художника, давали себя знать не сразу, но зато уж основательно. С Роденом было именно так. В глубине и проницательности постижения мира человеческой души, которые мы встретим в более поздних портретах Андреева, в силе и значительности пластических обобщений его монументальных работ, конечно же, есть следы воздействия творческого примера великого французского мастера. Сопоставляя вещи широко, невозможно себе представить, чтобы андреевский «Гоголь» появился бы на свет, если бы история искусства еще не знала роденовского «Мыслителя» (при всей огромной разнице этих произведений).

На протяжении 1904—1907 годов Андреев работает во многих жанрах и манерах, в различных материалах. Соседство некоторых вещей, разительно несходных и по образному характеру, и по манере исполнения, может показаться странным, свидетельствующим об известной сумятице в исканиях молодого мастера. В самом деле, одновременно с остропсихологическими портретами он создает весьма причудливые монументально-декоративные композиции — фонтаны с обнаженными женскими фигурами, барельефы-аллегии времен года для гостиницы «Метрополь», явно варьирующие мотивы модерна; ведет подготовительные работы к памятнику Гоголю и наряду с этим увлекается всякого рода эффектными стилизациями («Вакханка», «Самсон и Далила»).

Но в этом пестром сонме разнохарактерных работ была своя субординация. Портрет занимает главенствующее место, этот жанр в творчестве мастера даже за краткие годы начала века переживает заметную эволюцию, мужает, становится более зрелым и содержательным. А вещи стилизаторского плана оставались эпизодами, которые, однако, вступали в любопытное взаимодействие с портретами и позже — с монументальными произведениями скульптора.

Первые андреевские портреты — «С. С. Голоушев-Глаголь» (1903—1904, терракота; Гос. Третьяковская галерея, там же одновременный гипсовый экземпляр), «П. Д. Боборыкин»

¹ Однако исполнение памятника было поручено не Н. А. Андрееву, а «маститому» академику — Р. Р. Баху.

² В таком духе трактует итоги андреевской поездки в Париж А. В. Вакушинский в своей монографии «Н. А. Андреев» (М., 1939, стр. 14—15).

(1904, гипс; Гос. Третьяковская галерея), «Л. Н. Толстой» (1905, гипс; Гос. музей Л. Н. Толстого в Москве), «И. Е. Репин» (1906, гипс; Гос. Третьяковская галерея) и другие — это вещи этюдного типа, с метко схваченным сходством, живые и острые по своей экспрессии, но несколько поверхностные и одноплановые. Например, в упомянутом портрете Л. Н. Толстого великолепно схвачена поза погруженного в размышления пишущего человека, очень гибко и тонко запечатлена его мимика. Но портрету явно недостает силы духовного напряжения, вступившей значительности. Точно так же в портрете Репина запоминаются лишь отдельные остро увиденные детали — прищур глаз, мягкая, добрая улыбка старческого лица, его утомленное, безвольное выражение. Но глубокого, многогранного образа из этих отдельных, зорко подмеченных черт не складывается.

Однако уже где-то в 1906—1908 годах (одновременно с работой над памятником Гоголю) характер андреевских портретных произведений значительно изменяется. Постепенно обновляется сама пластическая система в этих портретах — на смену легкой, бравурной эскизности, текучим, мягким формам, которые как бы обволакивали вибрирующей массой костяк объема (а он сохранялся у Андреева во всех его работах), приходит прочная, ясная конструктивность, не захлестнутая вихрем быстрых, динамичных мазков; форма становится строже, определенной, более четко и устойчиво построенной. И в самом повествовании о человеке Андреев стремится, сохраняя жизненную непосредственность изображения, идти вглубь, в суть характеров, раскрывать их обобщенно, многопланово. Эти качества ясно ощутимы в таких работах, как «А. П. Ленский» (1906, терракота, ангоб; частное собрание в Москве, одновременно гипсовый вариант — в Гос. Третьяковской галерее), «Психиатр Н. Н. Баженов» (1907—1908, терракота; частное собрание в Москве), а в полной мере раскроются несколькими годами позже в подлинных шедеврах реалистического портрета «Доктор Гааз» (1910), «Иринья» (1913) и др.

Выше шла речь об известном взаимодействии композиций Андреева типа «Вакханки» и «Самсона и Далилы» с его портретными и монументальными работами. Оно заключается не в прямом соприкосновении каких-то граней образного содержания. Темы жадной, языческой, всепоглощающей чувственности в «Вакханке» или контраста грубой мужественности и женской хрупкости, наивной доверчивости велика-

на и змеиного коварства грациозной красавицы в «Самсоне и Далиле» — все это, конечно, претенциозная символика, далекая от живых страстей времени, явная дань салонному модерну. Но работа над композициями этого рода порой сопровождалась интересными стилизованными экспериментами, которые давали плодотворные результаты и впоследствии использовались для портретной и монументальной пластики мастера. Вот, скажем, «Самсон и Далила». К этой композиции Андреев обращался трижды — в 1901—1903, 1906 и 1914—1916 годах. Первый вариант построен на мягких, динамичных перетеканиях пластической массы, он несколько аморфен, дробен и бессвязен в силуэте. В последующих вариантах Андреев борется с этой зыбкостью, расплывчатостью своих ранних композиций. Он употребляет приемы фронтального построения, свойственные искусству Древнего Востока, плавные, широкие, торжественные ритмы, почти провололочную четкость контуров. Конечно, это оставляет впечатление стилизации. Но в ее оболочке художник разрабатывает принципы монументальной пластики, которые вскоре же использует для совершенно иных задач, глубоко современных во всех отношениях.

Несомненно, некоторые из ранних опытов Андреева пропали для него бесследно, но большая часть их так или иначе помогла сложению его оригинального творческого метода, представляющего собой некий экстракт многих художественных веяний времени со стержневым положением реалистических портретных принципов. Это своеобразный стиль монументально-психологических образов, получивший высшее выражение в памятнике Н. В. Гоголю 1909 года, а еще позже — в замечательной «Лениниане», одном из первых классических произведений советского искусства.

Такая широта, смелость и даже известная разбросанность поисков при сохранении в «подтексте» реалистической структуры образов была характерна для многих лучших художников России в начале XX столетия. Можно в этой связи вспомнить различные примеры, но самый яркий и показательный из них — эволюция творчества В. А. Серова в первое десятилетие века. Что только не увлекало его в эти годы?! Но он остается реалистом до мозга костей, во всех своих трудных и многоликих исканиях целенаправленно добивается обогащения и развития реалистических принципов, создает большой стиль, в котором, по убедительному определению Д. В. Сарабьянова, есть «формульность искусства нового времени, признаки

мышления найденными, отстоявшимися категориями, способ преодоления той зыбкости, случайности, приблизительности, которая нередко встречалась в искусстве многих серовских предшественников»¹.

Ни к чему проводить прямые аналогии между творчеством Н. А. Андреева и В. А. Серова, но самый характер их художественного развития в одни и те же годы начала века, бесспорно, сходен. Впрочем, сходно и стремление работать «найденными, отстоявшимися категориями». Серов в эти годы находит, Андреев — ищет.

Лишь один из русских скульпторов, работавших в начале XX века, быстро достигает отчетливой, строгой «формульности» в своих произведениях, причем в одинаковой мере противостоящей и бескровным схемам академической традиции, и «зыбкости, случайности, приблизительности», привычных для мастеров, так или иначе связанных с импрессионизмом. Это Александр Терентьевич Матвеев (1878—1960) — один из самых крупных и своеобразных русских ваятелей нынешнего столетия.

Ни стремление создать иллюзию непосредственного наблюдения жизни, ни отрывистая,

острая, нервная лещка, ни эффект импровизационно-виртуозного стиля не привлекали Матвеева. Он живет, мыслит, мечтает как бы в ином измерении, чем Трубецкой и другие скульпторы, близкие к импрессионизму и безотрывно связанные с увиденным, с натурой, далекие от всякого ее преобразования, метафорического синтеза. Художник создает образы прекрасного мира, золотого века человечества, и чем более мечтательны и идеальны были поэтические иллюзии Матвеева, тем большую видимость устойчивости, определенности, законченности хотел он им придать в их пластическом выражении. Живописно-текущая аморфность изображения сменяется у него строгой, прочной тектоничностью, внешняя незаконченность исполнения — предельной четкостью формы, ясной закономерностью ее построения; на смену нервному, импульсивному рассказу о впечатлениях, смятению чувств и порывам приходят спокойная уравновешенность, тяготение к идеальному, гармоническому.

Однако и пластическая система Матвеева в ее зрелых формах и связанные с творчеством этого мастера мечтательные образы золотого века человеческого счастья — это уже проблематика иного этапа истории русской скульптуры; этапа, который приходится на период между двумя революциями.

¹ См.: Д. Сарабьянов. Реформы Валентина Серова. — «Творчество», 1965, № 1, стр. 18.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

М. В. ДАВЫДОВА



Рубеж двух столетий отмечен в истории русской культуры все возрастающим тяготением к синтетичности художественного произведения, по-разному проявившейся в различных видах искусства. Но, пожалуй, наиболее полно воплотились эти искания в русском театре 1890—1900-х годов. В драме, опере, балете намечается тенденция к целостности постановки, к объединению всех ее элементов в единое художественное произведение.

Эти искания начались еще в 1880-е годы в Мамонтовской опере, где было достигнуто, хотя и не всегда последовательно, органичное сочетание музыки, режиссерского замысла, исполнительского мастерства, живописного оформления. Выдающуюся роль в создании спектакля как законченного сценического произведения сыграл Московский Художественный театр, искавший «такого единства всех частей спектакля, при котором бы актер, обстановка, свет, звуки сливались в одно неразрывное целое»¹. К объединению всех компонентов постановки в соответствии с замыслом режиссера стремился в своих сценических решениях А. П. Ленский. Органичной связи музыки, танца с живописью декораций и костюмов ищет А. А. Горский. Спектакль как синтетическое художественное целое стал основой театральных воззрений мастеров «Мира искусства» и их идеолога Александра Бенуа.

Тяготение к синтетичности театральной постановки было тесно связано с новым пони-

манием сценического произведения, со стремлением как можно многограннее и полнее воплотить его художественный смысл. В раскрытии образного содержания постановки оформление стало играть важную роль. Живопись в лучших своих достижениях, с ее колористическим и линейно-пластическим богатством, новизна пространственно-планировочных композиций, единство ансамбля декораций, костюмов, бутафории, света — вся совокупность изобразительных приемов была призвана раскрывать художественное содержание спектакля и создавать его эмоциональный зрительный аспект.

Синтетичность театральной постановки уничтожила разобщенность актера и сопутствующего ему живописного фона, к которому он оставался в старом театре в большинстве случаев безучастен. В художественном единстве спектакля изобразительная сторона приобретает равноправное наряду с другими компонентами постановки место. Теперь декорации, костюмы, бутафория — весь зрительный строй оформления направлен на раскрытие режиссерского замысла и органически входит в самую ткань спектакля.

Реалистическое движение второй половины XIX столетия не могло не затронуть и театрально-декорационной живописи. Художники императорских театров М. А. Шишков, М. И. Бочаров, П. А. Исаков делают первые попытки к сближению оформления спектакля с жизнью, стремясь к воспроизведению на сцене жизненно достоверного облика места действия. Однако деятельность этих мастеров при всей своей прогрессивной направленности не могла опрокинуть давно сложившиеся мертвые каноны.

¹ П. Марков, Н. Чушкин. [Вступительная статья]. — В кн.: «Московский Художественный театр», т. 1. 1898—1917. М., 1955, стр. XII.

В 1880-е годы многие художники императорских театров продолжали пользоваться традиционными приемами в написании декораций. Настоящая живопись еще не пришла на сцену. Еще не сформировался тип режиссера-постановщика, направляющего деятельность декоратора. Проблема сценического ансамбля не была еще тогда поставлена в русской театральной культуре. При создании драматического спектакля постановщик в ту пору целиком сосредоточивался на актере, а оформление играло роль пассивного фона, индифферентного к протекающему на сцене действию. Реалистической глубине игры М. Ермоловой, А. Ленского, О. и М. Садовских не соответствовала безликая инертность традиционных декораций.

На постановки драматических спектаклей отпускался минимум средств. Большинство спектаклей шло в безликих дежурных декорациях. «Готические» и «ренессансные» залы, «славянские» терема, богатые и бедные гостиные кочевали из спектакля в спектакль.

«Мы, авторы, уже давно не знаем удовольствия видеть свои пьесы поставленными не только с новой обстановкой, но и сколько-нибудь прилично»¹, — писал А. Н. Островский.

В декорациях и обстановке драматического спектакля часто не только не было соблюдено сколько-нибудь минимальное жизненное правдоподобие, но нередко они поражали своим курьезным обликом.

Вот как выглядело традиционное оформление драматической постановки старого театра в описании П. П. Гнедича: «Но вот музыка сыграна, занавес поднимается. Комната изображена правильным четырехугольником. Величиною она равна хорошей танцевальной зале, — хотя бы представляла комнату Хлестакова, под лестницей... Гостиная же в помещицьем доме, или кабинет петербургского чиновника всегда равны по величине площади в любом торговом итальянском городе. Мебель в комнате расставлена престранно: сидениями в одну сторону — по направлению зрителей»². Ни постановщика, ни тем более художника не интересовала тогда задача организации сценического пространства. Условные, раз навсегда установленные планировки декораций определяли традиционное по-

строение мизансцен, где движение и переходы шли обычно по переднему плану, вдоль рампы. Так же условны были и театральные костюмы, весьма приблизительно следовавшие изображаемой эпохе и характеру пьесы. По поводу костюма актер «даже советоваться с режиссером не находил нужным. Актрисы советовались между собой, чтобы не повториться в цвете платьев», — вспоминал В. И. Немирович-Данченко³. Наибольшее внимание уделялось в драматическом театре так называемым «обстановочным спектаклям», оформлению которых создавалось штатными декораторами императорских театров: О. К. Аллегри, К. М. Ивановым, П. Б. Ламбининым — в Петербурге; А. Ф. Гельцером, К. Ф. Вальцем — в Москве. Впрочем, даже в постановках подобного рода дирекция настойчиво требовала использовать старое оформление. Так, готовясь к постановке в Малом театре «Антония и Клеопатры» Шекспира, постоянный консультант театра историк С. А. Юрьев при составлении плана монтажных стремился соблюсти историческую точность в оформлении. Однако и он вынужден был признать: «Насколько я знаю наш театр, по всему вероятно, „Клеопатра“ будет обставлена остатками „Аиды“»⁴, что и случилось.

С середины 1880-х годов в оформлении отдельных постановок наблюдается стремление к соблюдению исторической верности в некоторых деталях: архитектуре, костюмах. Однако в целом декорации к трагедиям Шекспира, драмам Гюго и Шиллера сохраняют близость к условным пышным оперным зрелищам.

В эти годы в музыкальном театре в оформлении опер и балетов продолжали жить лишь внешние приметы пышного великолепия романтического спектакля в традициях А. А. Роллера, всемерно поощряемого директором императорских театров И. А. Всеволожским. В них художник-декоратор был мастером-универсалом, «магом и волшебником», «чародеем» сцены. Он разворачивал в 10—12 планов свои грандиозные сценические полотна с написанными на паддугах пушистыми кронами фантастических деревьев, с тщательно вычерченными перспективными видами городов экзотической архитектуры, с воздушными горизонтами и далями в приторно ярких тонах. На фоне

¹ А. Островский. Записка о причинах упадка драматического театра в Москве. — В кн.: «О театре. Записки, речи, письма». Л.—М., 1941, стр. 99.

² П. Гнедич. Театр будущего. Художественно-общественный театр в Москве. — «Мир искусства», 1900, № 3-4, стр. 53.

³ Вл. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 94.

⁴ Н. Зограф. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, стр. 529.

этих феерических декораций танцевали актеры, одетые в пышные одежды, напоминавшие «сдобные бриоши», по удачному выражению В. А. Теляжковского (эскизы костюмов очень часто рисовал сам И. А. Всеволожский). Действие сопровождалось увлекательными эффектами машинерии: полетами, разрушениями, пожарами, низвергающимися водопадами, у которых вскипали струи настоящей воды, подцвеченные электрическим светом. В такие традиционно помпезные зрелища нередко превращали произведения Чайковского, Римского-Корсакова. Пышными феериями были первая постановка «Щелкунчика» в Петербурге в 1892 году и особенно поставленная в 1893 году в московском Большом театре «Снегурочка».

Нанести первый удар по этим омертвевшим традициям казенной сцены выпало на долю оперного театра Мамонтова.

Мамонтовский театр стал средоточием прогрессивных устремлений русской культуры. В его постановках начались поиски художественного синтеза, к которому уже тогда тяготело русское искусство.

Мамонтовская опера выросла из любительских спектаклей. Дом Мамонтова был художественным центром, где откликались на ведущие эстетические проблемы времени. Вокруг самобытной, разносторонне одаренной личности С. И. Мамонтова сплотились наиболее крупные представители русской живописи: И. Репин, М. Антокольский, В. и А. Васнецовы, В. Поленов, И. Остроухов и примкнувшие к ним позже С. и К. Коровины, В. Серов, М. Врубель и др. Прочная связь с идеями передвижничества и композиторов «Могучей кучки» обусловила демократическую направленность Мамонтовского кружка, его чуткость к новым художественным идеям. Здесь очень ярко проявилось столь характерное для 1880-х годов стремление к прекрасному, к подлинной красоте художественного образа. «...приучать глаз народа к красивому везде»¹ — такова была, по мнению Мамонтова, главнейшая задача участников кружка.

В театре видели они источник просвещения и воспитания народа в духе служения добру и красоте. Любительские спектакли ставились в доме Мамонтова при активном участии всех членов кружка. В этих постановках сам С. И. Мамонтов и его друзья художники становились универсальными сценическими дея-

телями. «Почти все мы, помянутые художники, со славой поработали не только кистью, но и на сцене были не последними. Поленов сколько ролей прошел... Репин — прекрасный Бермента, Неврев тоже! О Серове и говорить нечего: и балерина, и декоратор, Фатима, купец измайльтянский, черкес, и кто еще, не знаю, сегодня. Калиныч — Врубель тоже сегодня прекрасно играл. Помню и почтенного профессора Поленова, пишущего декорации: весь в белых, саже, сурике, охре — глаз не видно, тут же роль разучивает...»², — говорил в своем выступлении на 15-летнем юбилее кружка В. Васнецов.

В этих спектаклях было много недодуманного, они готовились с веселой поспешностью, обычно в очень короткие сроки.

«В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны — чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны — на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли»³, — писал Станиславский.

Понятно, что в этих постановках изобразительное начало не только преобладало, но прежде всего и определяло их художественную значимость. И в то время как быстро выветривалось, забывалось исполнение спектаклей, к которым все участники относились полусуто, в памяти зрителей продолжала жить художественная красота декораций и костюмов, создававшихся В. Васнецовым, В. Поленовым, В. Серовым и др.

Была ли в сценических опытах Мамонтовского кружка последовательная программа преобразования русского театрального искусства и прежде всего сценического оформления? Несомненно, что подлинная художественность декораций и костюмов любительских спектаклей Мамонтова бросала вызов рутине и казенщине, господствовавшим на императорской сцене.

Однако новаторство театрально-декорационного искусства рождалось стихийно и питалось

¹ Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 767.

² К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М., 1954, стр. 85.

³ Д. Козан. Константин Коровин. М., 1964, стр. 27.

многочисленными художественными начинаниями, которые возникали в Абрамцеве.

Многообразие творческих исканий способствовало формированию в кружке Мамонтова идеи художественного синтеза, создания целостного художественного произведения. Эти проблемы начинают все более волновать передовые умы в 1880-е годы. Многие мастера стремятся выйти за пределы одного, раз избранного рода искусства. Васнецов и лишь отчасти Поленов, позже Врубель, Коровин, Малютин работают как живописцы — станковисты, монументалисты, театральные художники, мастера новых декоративно-прикладных форм. Из этого широкого синтетического охвата разных ответвлений искусства и прежде всего декоративного творчества рождались новые принципы оформления, которые получили свое сценическое воплощение уже в спектаклях Мамонтовской оперы.

Частная опера Мамонтова (1885—1904) дала могучий толчок русскому оперному искусству. Она открыла талант Шаляпина и воспитала плеяду крупнейших русских певцов. Здесь выросло поколение оперных режиссеров и сложился новый тип театрального художника, активного участника всего постановочного коллектива. В своем новаторском движении русская частная опера вплотную подошла к созданию спектакля как целостного театрального зрелища. Впервые режиссер-постановщик осуществлял сценическое воплощение не только либретто, как это было в традиции казенной сцены, а всей музыкально-драматургической канвы произведения, в единстве всех его компонентов.

Художественную направленность постановок Мамонтовской оперы в значительной мере определял живописец-декоратор. Главным в спектакле был его зрительно-образовательный строй. С него и начиналась борьба против обветшалых традиций и утверждались новые принципы оперного спектакля. Живописное мастерство и художественная культура декораторов Васнецова, Поленова, Коровина, Врубеля оказались несравненно более зрелыми, чем исполнительский стиль основной массы певцов-солистов, хора и оркестра. Оперная режиссура, осуществляемая самим Мамонтовым, не была свободна от дилетантизма. Он зачастую проявлял поспешность и, не умея до конца добиться ансамблевого спектакля, невольно заслонял его погрешности наиболее сильной стороной своих постановок — живописным оформлением. Режиссерские поиски велись Мамонтовым в теснейшем контакте с художниками, под решаю-

щим воздействием их живописных идей. Нередко он поручал постановочные задачи самым декораторам — Васнецову, Поленову, Врубелю, и они осуществляли их в первую очередь в изобразительном плане.

Эстетические воззрения живописцев-декораторов оказывали решающее воздействие на художественную интерпретацию постановки. Они помогали воспитать в исполнителях художественный вкус. Огромнейшее влияние на формирование творческой личности Шаляпина имела его дружба с Серовым, Поленовым, Васнецовым, К. Коровиным, Врубелем, с которыми он сблизился в Мамонтовской опере.

Выдающееся драматическое дарование певца, его редкое чутье стиля, его умение через костюм, жест раскрывать яркие черты сценического характера, его выразительная пластика — все это развивалось в артисте при активной помощи его друзей-художников. Серов гримировал Шаляпина в «Юдифи», поставленной в 1898 году. Специально для него Врубелем был создан грим Сальери к опере «Моцарт и Сальери», а Поленов нарисовал эскиз костюма Мефистофеля, что помогло артисту дать новую интерпретацию образа, на котором так силен был налет оперной рутин.

Декораторы Мамонтовской оперы произвели решительный сдвиг в оформлении оперного спектакля. «После „Снегурочки“, „Садко“, „Царя Грозного“, „Орфея“ и других, всем эстетически чутким людям уже трудно стало переносить шаблонные чудеса бутафорного искусства»¹, — писали художники С. Мамонтову.

Сущность новаторства живописцев Мамонтовской оперы заключалась прежде всего в высокой художественности их декораций. Передовые завоевания русского станковизма проникли на сцену и сломали окостеневшие каноны традиционного оформления оперного спектакля. Вместо мишурного великолепия помпезного фона в сценических картинах Васнецова и Поленова ожили поэтические образы русской природы, монументальное величие старой архитектуры. Естественные композиции живописных декораций, спокойная красота тонального колорита с эффектами пленэра, материальная вещественность формы — вся система их сценической живописи приблизила зрительный образ к реальной действительности.

Новая направленность декорационного искусства Мамонтовской оперы была связана с

¹ Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 635.

мастерами старшего поколения — В. Васнецовым и В. Поленовым.

Своим оформлением русских сюжетов Васнецов начал разработку основ нового стиля; в нем художественно преломились его многообразные искания в декоративном и прикладном искусстве, ведшиеся им вместе с Е. Д. Поленовой в Абрамцево. Возрождение форм русского народного творчества было одной из главных задач Мамонтовского кружка. И то, что не могло полностью реализоваться в прикладном искусстве, что было в нем искусственным, замкнутым границами Абрамцева, на театральной сцене оказалось художественно значимым и плодотворным. Из этих декоративных поисков и выросла идея постановки «Снегурочки» — сначала как драматического спектакля в 1882 году, а затем в 1885 году — оперы Римского-Корсакова.

«Снегурочка» Васнецова вызвала горячее одобрение демократической интеллигенции, постановку приветствовали Репин, Суриков, Стасов. Родился совершенно новый спектакль. В художественной целостности соединились в нем сказочно-поэтические и народные элементы, характеризующие и музыку, и драматическую сказку Островского, и оформление Васнецова. Ничего подобного не знал прежде русский театр. Вместо утомительного однообразия псевдорусских теремов, отвлеченной пышной природы, где резвилась затянута в атласное платье Снегурочка, порхали в тарлатановых пачках снежинки, а дед Мороз напоминал оперного Нептуна, теперь на сцене ожила подлинная русская сказка. В декорациях Васнецова раскрылась неяркая красота родной природы, самобытность народного творчества, чистая поэтичность фольклорных образов, земных при всей своей сказочной фантастичности.

Прологу оперы, его музыкальной теме, в которой передано первое легкое дыхание весны, содействовала декорация Васнецова: запорошенная снегом опушка леса со старыми раскидистыми деревьями в кулисах, с перевалами сугробов, за которыми мерцают вдали огоньки Берендеева посада. В прозрачной чистой синеве ночного неба, в робких силуэтах тянущихся вверх голых берез, во всем облике зимней природы была чуткая тишина, предчувствие и ожидание весны. Казалось, что живописная декорация — это почти станковое полотно, так лирически естествен был мотив природы, непринужденна композиция. Однако в сценической картине Васнецова еще мало настоящей театральности.

Высыпал на сцену народ: берендей и берендейки в домотканых холщовых армяках, в расшитых сарафанах, закружились в хороводе, замелькали узоры подлинных народных одежд, и вся живописно жанровая трактовка толпы слилась с образом русской зимы, воссозданной Васнецовым.

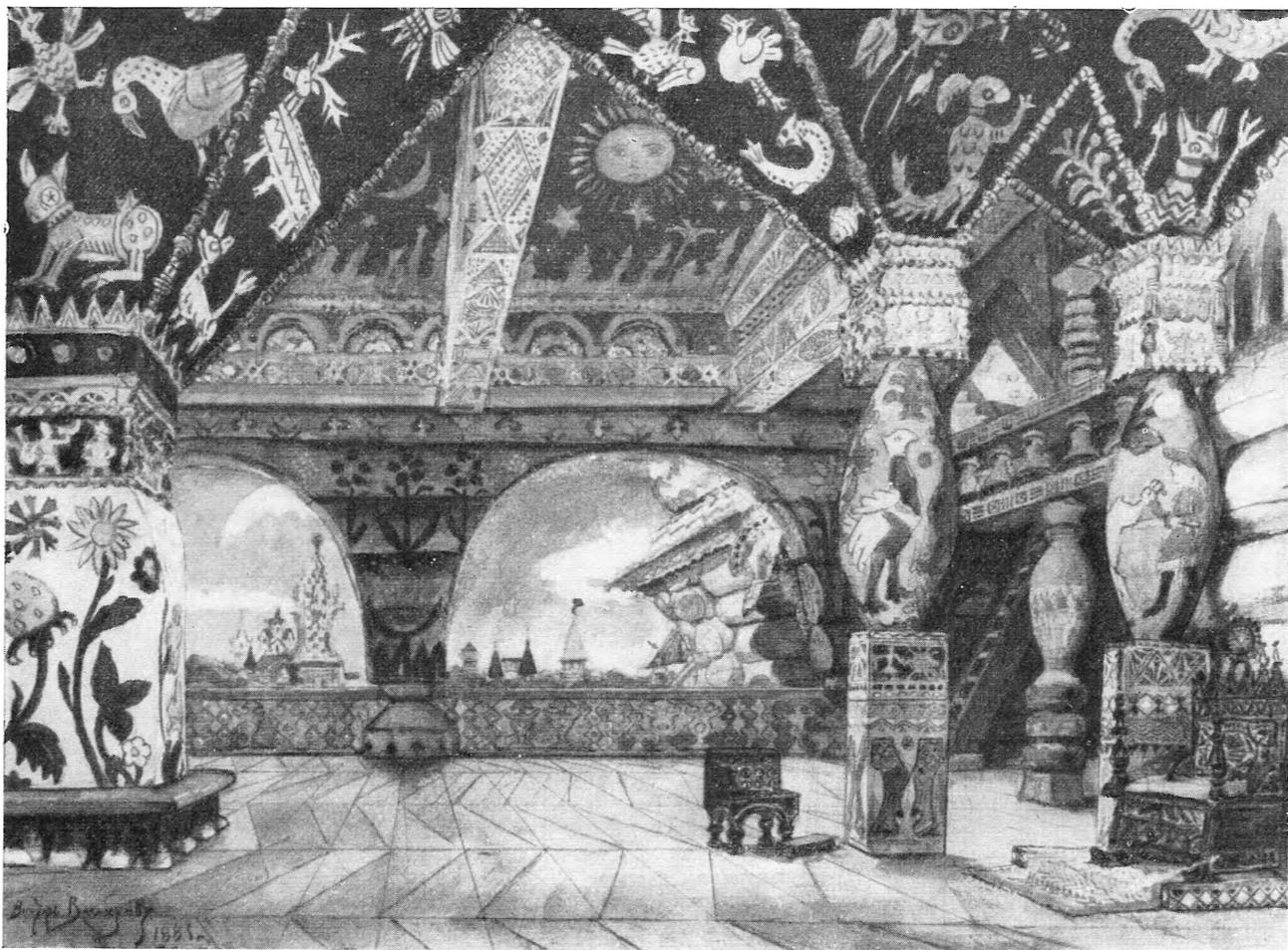
«Впечатление получилось грандиозное. Помнится, как художник Суриков, присутствовавший на первом представлении, был вне себя от восторга. Когда вышли бобыль и бобылиха и с ними толпа берендеев с широкой масляницей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабеч в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала, и он разразился неистовыми аплодисментами...»¹, — писала в своих воспоминаниях Н. В. Поленова.

Красота народного творчества, декоративная фольклорность исканий Васнецова со всей полной раскрылись в оформлении третьего действия оперы. Варьируя формы древнерусского зодчества, Васнецов воссоздает царские палаты. С открытой галереей видны церкви и башни, тяжелая рубленая стена. Все это написано материально, конкретно-реалистически.

На резном троне восседает седовласый мудрый Берендей. И кажется, что весь мир русского народного узорочья поселился здесь, вместе с героями оперы, создавая настроение безмятежного счастья. И Васнецов повествует об этой красоте любовно и обстоятельно. На синих сводах тусклым золотом отсвечивают фигуры стилизованных рыб, звезд. Слово старые пряничные доски, изукрашены мелкой геометрической резьбой стропила перекрытий, на розовых колонках прорисованы наивные фигурки людей и зверей, имитирующие старую фреску. Радостным узорочьем расцветены бревенчатые стены дворца, на них расцветают лазоревые незабудки и синие васильки, алые ягоды и зеленые травы. Нет ни одной архитектурной формы, которую не заполнял бы этот тщательно прорисованный декор, в чистых, звучных, но естественных красках. Поэтичность народной декоративности, ее жизнеутверждающее начало, ее крепкую земную основу раскрыл Васнецов в «Снегурочке».

Однако увлечение фольклорно-декоративной и жанрово-обрядовой сторонами русского быта все же больше сближало его декорации с Островским и не всегда соответствовало прозрачно-хрупкой лиричности мелодических образов Римского-Корсакова.

¹ Н. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, стр. 84.



В. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель, гуашь. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея

В театральной живописи видел Поленов новые возможности монументального декоративизма. В театре стремился художник осуществить то, что оказывалось невозможным в его станковом творчестве, — пропаганду нравственных идеалов высоким совершенством сценического произведения. Он тяготел к определенному кругу возвышенно-приподнятых сюжетов: его увлекала тема античности и романтика средневековья. Декоратор стремился создавать спектакли, в которых бы воплотился высокий идеал красоты, противостоящий помпезному блеску казенной сцены. Постановкой «Орфей» Глюка С. Мамонтов и Поленов намеревались преподнести московским зрителям «урок эстетики».

Возвышенную красоту античности Поленов раскрывал в спектакле противоречиво. Иногда он хотел приблизить эллинский миф к действительности и сцену в ущелье, где Орфей выводит из тьмы Эвридику, передавал с натуральной и повествовательной достоверностью. Декорация этой картины напоминала станковые полотна художника 1880-х годов и была выполнена в тех же живописных приемах. В романтически же приподнятой сцене «Кладбища» Поленов хотел выйти за пределы объективной достоверности формы, натуральной естественности цвета. Он ищет декоративной обобщенности, монументального величия, испытывая воздействие модернистской живописи круга Бёклина.

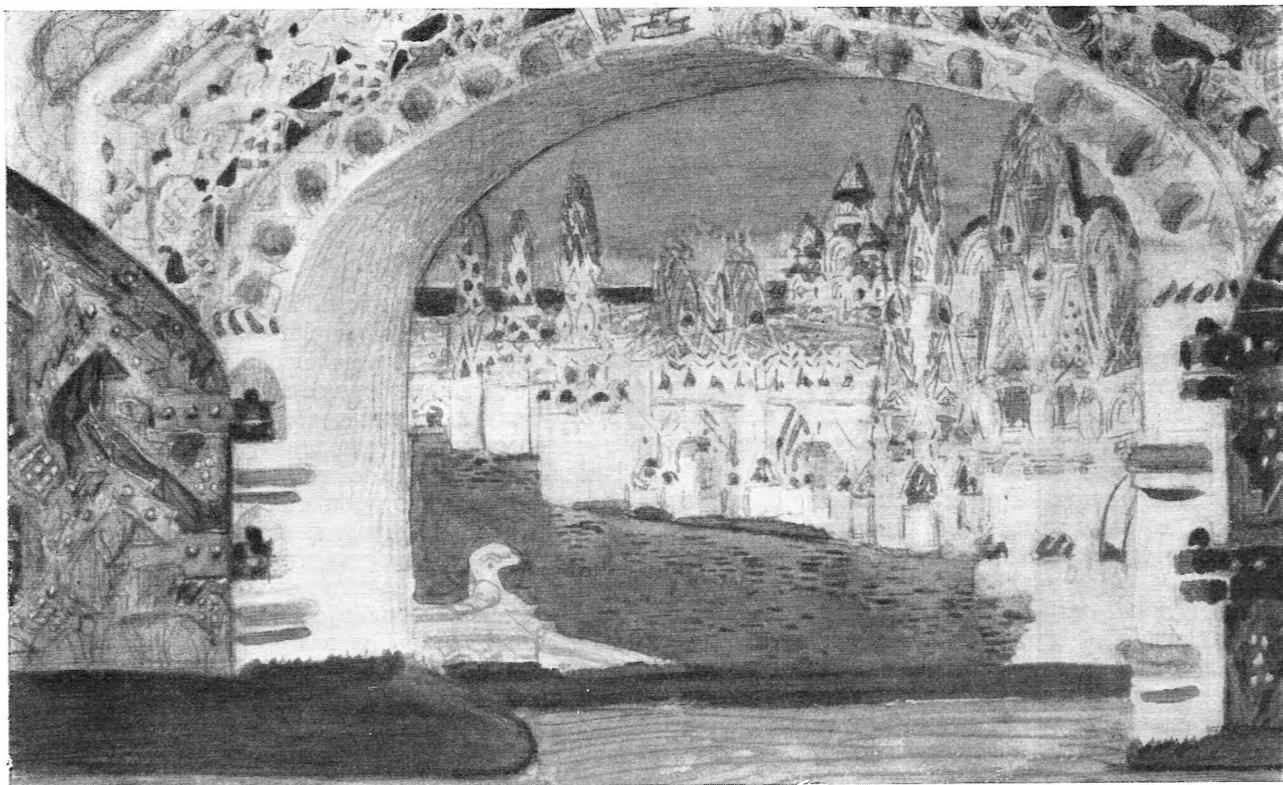


*В. Поленов. Кладбище. Эскиз декорации к опере К.-В. Глюка «Орфей». Акварель. 1897 год.
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина*

Своими сценическими работами Васнецов и Поленов вернули театрально-декорационному искусству давно утраченную им художественность. Они обогатили театральное оформление завоеваниями современной живописи и тем начали ликвидацию разрыва, существовавшего между передовыми исканиями станкового искусства и ремесленными канонами, господствовавшими в императорских театрах. В спектаклях Васнецова и Поленова вновь возродилось художественное единство зрительного образа с музыкальным и драматургическим строем произведения. Правда, и Васнецов, и Поленов оставались в театре по преимуществу живописцами-станковистами. Однако новый характер их декораций неизбежно приводил художников к отходу от станковизма, к расширению образного смысла оформления. Поленов и Васнецов вплотную подошли к формированию новых принципов декорационной живописи. Оконча-

тельное же сложение нового стиля театрально-декорационного искусства было связано со следующим этапом Мамонтовской оперы и с молодым поколением театральных художников.

В 1890-е годы русская частная опера переживает период наивысшего подъема. Влившиеся в нее новые художественные силы, приход Шаляпина, Рахманинова, Ипполитова-Иванова, участие в постановках наряду с Поленовым и Васнецовым М. Врубеля, К. Коровина, С. Малютина позволили Мамонтовскому театру с гораздо большей полнотой и размахом, чем в 1880-е годы, осуществлять свою художественную реформу. Новаторские постановки «Бориса Годунова», «Хованщины», «Садко», «Царской невесты», «Сказки о царе Салтане» — опер, большинство из которых не ставилось или было забыто казенной сценой, явились подлинным торжеством русской демократической оперной культуры.



М. Врубель. Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Карандаш, акварель. 1900 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

В сценических работах художников следующего поколения и прежде всего Врубеля, созданных ими в 1890 — начале 1900-х годов, определились принципы нового стиля, в котором уже выявились тенденции, характерные для искусства начала XX века. Какую бы тему ни изображали на сцене Поленов и Васнецов — русскую сказку, средневековую легенду, древнюю Русь, — их декорации всегда были воспроизведением реальности, вполне конкретной и достоверной. Творческий метод Васнецова и Поленова при всем различии индивидуальностей обоих мастеров имел общие черты: жизненную реальность художественного видения, повествовательность зрительного образа, натуральную естественность цвета, формы; именно эти живописные принципы ставили известный предел их сценическим возможностям.

Новое поколение театральных художников пошло дальше. Тяготение к декоративно-монументальным формам живописи плодотворно

соединялось в их театральной практике с поэтическим видением образа спектакля. Синтетичность художественных интересов позволяет мастерам свободно переносить на сцену темы и образы декоративно-прикладного и монументального творчества. Продолжая традиции Васнецова, они обогащают спектакль мотивами изобразительного фольклора. Но теперь эти сюжеты и образы живут в театральной декорации не натурно воспроизведенными, а сценически преобразованными, во всем своеобразии театрального зрелища.

В многосложном развитии русской художественной культуры начала нового века, в частности и в изобразительном искусстве, наметилась тенденция к поэтическому претворению действительности, повлекшая за собою развитие новых форм реализма, расширение его границ. Поэтому у ряда ведущих художников, в том числе и театральных, произошло решительное изменение всего формального строя произведения: отход от точного воспроизведе-

ния реальных форм природы, стремление переосмыслить, передать ее поэтическую красоту в синтетически-декоративном аспекте.

Эта тенденция получила особенно широкое развитие в оформлении оперно-балетного спектакля, хотя, как будет видно в дальнейшем, отнюдь не исчерпывала всех новых исканий в декорационном искусстве начала века.

Новое направление в театральной живописи начал Врубель. Его декорации уже не только зрительно сопутствовали развитию действия, но всем своим содержательным и живописно-формальным строем сливались с музыкальной тканью произведения в целостный эмоционально-художественный образ. Единства живописного и мелодического начала ищет теперь театральный художник.

В декорациях «Царской невесты», поставленной в Мамонтовской опере в 1899 году, Врубелю важно найти такую живописную тональность, которая соответствовала бы мелодическим образам. Так, для 2-й картины (сцена у Собакина) художник находит прозрачную акварельную гамму со спокойно ясными соотношениями желто-коричневатых и голубовато-серых тонов, мягкий кружевной ритм декоративных контуров листвы в падугах, плавные силуэты построек, и вся декорация звучит в едином ключе с музыкой, передающей медлительно успокоенную красоту осени.

В музыке черпал Врубель краски, соответствующие его зрительным впечатлениям, и она подсказывала ему колористический и орнаментально-декоративный строй его сценических композиций. Не случайно художник так любил музыку. «...я могу без конца слушать оркестр, в особенности *морс*. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона»¹, — говорил он об опере «Садко».

Поэтический декоративизм Врубеля наиболее полно раскрывался в сюжетах сказочных, к которым у художника было особенное тяготение. «Сказка о царе Салтане», поставленная в 1900 году Товариществом частной оперы, стала одной из лучших его театральных работ. Восторг зрительного зала вызвала декорация — «Город Леденец». Во всю высоту грандиозного портала поднималась белокаменная стена со свободно разбросанными пятнами желто-голубых орнаментов, с которыми как бы спорили колючие узоры кованных накладок на тяжелых

воротах. Под ликующие звуки оркестра встает из-за моря волшебный Леденец. Затеяливой чередой проходят сказочные белокаменные храмы, терема, дворцы. Декоративная фантастичность архитектуры, причудливое разнообразие свободно-живописных орнаментов, их живой ритм, гармония светлых, чистых тонов — вся мажорная живописность декорации, сливаясь с музыкой, создавала увлекательно сказочный образ.

Характер декорации Врубеля иной, чем у Васнецова в «Снегурочке». Там архитектура древнерусского терема изображается как подлинное, реально существующее сооружение. У Врубеля нет описательности, нет стремления к точному воспроизведению реальных форм. Простая и вместе с тем театрально-условная композиция, в которой так органично развивается действие, декоративная преображенность форм, фантастичность стилизованных орнаментов в разнообразных противоборствующих ритмах — все это создает особую сценическую выразительность врубелевской декорации.

Чисто театрально мыслит художник и сценический костюм. Он освободил его от жанрового этнографизма, столь характерного для театральных одежд Васнецова. Художник находит всегда удивительно точный сценический типаж, и его разнообразнейшие приемы безошибочно выражают характерность каждого персонажа.

Острые, колючие, почти гротескные штрихи намечают чопорную фигуру Мак-Грегори из оперы Ц. Кюи «Вильям Ратклиф». Сильный пластичный контур схватывает фигуры пленников-печенегов из «Рогнеды». Врубель сочетает в костюме выразительную остроту сценического характера с условной, декоративно-живописной трактовкой одежды. С увлечением отдается он сочинению костюмов, что в старом театре было уделом портного.

В то время как в операх и балетах казенной сцены господствовали отягощенные мишурной роскошью феерические одежды, создаваемые И. А. Всеволожским и художником Е. П. Пономаревым, Врубель в Мамонтовской опере разрабатывает новый тип подобного костюма. В нем в декоративно-сценической интерпретации по-новому зажили сказочно-поэтические образы. Превосходны по театральной выразительности костюмы «Садко» (1897). Легкий певуче-декоративный контур стилизует силуэт Волховы. Сказочно фантастичен эффект свободного оранжевого платья, украшенного золотыми чешуйками, с зеленым хвостом-шлейфом и зе-

¹ «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.—М., 1963, стр. 204.

М. Врубель. Эскизы костюмов Волховы к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Карандаш, акварель. 1897 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина



ленным кокошником, в котором переливаются жемчужно-серые, бледно-сиреневые ракушки. «...костюмы... по остроумию выдумки, по сочности деталей, рассчитанных на далекое расстояние, и по доступности средств превосходят все мною виденное...»¹, — писал И. Грабарь о костюмах Врубеля к «Садко».

Хотя сценическая деятельность Врубеля была непродолжительна, он своими театральными работами охватил все стороны декорационного искусства. Его театральные композиции освободились от станковизма, свойственного еще Васнецову и Поленову, и приобрели черты монументального зрелища большого стиля.

Сила театральных работ Врубеля в этом чувстве монументального стиля, пронизывающего все стороны его творчества: и его опыты в прикладном искусстве, и его стенные росписи, и его сценические произведения. Он не был просто живописцем, работающим для те-

атра, но был первым художником сцены, для которого равно важны были и декорации, и костюмы, и занавесы, и театральные росписи.

Синтез искусств воплотился в сценических работах Врубеля более органично и ярко, чем в какой-либо другой области его творчества. Многообразные художественные искания мастера сливались воедино в его постановках и преломлялись под воздействием театральной зрелищности: так рождалась выразительность специфически театральной формы. Сохраняя лучшие традиции первых художников Мамонтовской оперы, Врубель пошел дальше в создании нового характера декораций.

Мамонтовская опера возродила эстетическую значимость художественного оформления в русском театре. Вместе со всеми компонентами постановки декорации и костюмы органично зажили в художественном единстве сценического произведения. Однако реформа живописцев Мамонтовской оперы не коснулась планировочных принципов старой сцены. Они сохранили традиционную кулисно-арочную систему оформления, где главная роль принадлежала заднику, служившему живописной

¹ См.: В. Яковлев. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова. — «Театральный альманах», сборник статей и материалов, кн. 2 (4). М., 1946, стр. 322.

картиной, на фоне которой разворачивалось действие. И все же значение их деятельности было очень велико. Крупные живописцы, они открыли новую область изобразительного творчества, которая заняла большое место в русской художественной культуре начала XX века.

Искусство художников Мамонтовской оперы послужило могучим толчком, сдвинувшим с мертвой точки сценическое оформление и открывшим новые пути, по которым так многообразно развивалось театральное-декорационное искусство в начале нового века.

Важнейшим завоеванием русского декорационного искусства этого времени были новые принципы сценического оформления, выработанные в Московском Художественном театре. Еще до основания МХТ Станиславский и Немирович-Данченко пристально изучали наиболее передовые достижения в оформлении постановок: поиски труппы Мейнингенцев в театре Антуана, добивавшихся историко-археологического и бытового правдоподобия зрительного образа, и декорационное искусство Мамонтовской оперы. Однако ни один из этих опытов театр не перенимал полностью, прокладывая свой собственный путь в сценическом оформлении спектакля.

В новаторском движении молодого театра к искусству глубокой жизненной правды, психологического переживания, к реализму нового типа вопрос о коренной перестройке сценического оформления был неотъемлемой частью всей обширной программы революционного преобразования сценического искусства. МХТ отвергал безликое однообразие дежурных павильонов с их раз и навсегда установившимися планировками, олеографическую яркость расписанных по трафарету кулисно-арочных пейзажей с ложноромантическими эффектами освещения, шаблоны исторических и бытовых костюмов и безликий подбор бутафории.

Почему же МХТ был так непримирим к каноническим приемам театральное-декорационного искусства? Театр стремился приблизить сценическое искусство к лучшим завоеваниям передовой демократической культуры, реалистической литературы и живописи. В своих постановках МХТ шел к глубокому психологическому раскрытию драматургического произведения, к широкому историческому и художественному изображению эпохи. Для каждого спектакля театр искал глубоко индивидуальные характерные декорации, костюмы, обстановку, свет. МХТ не мог мириться с банальным оформлением старой сцены, воссоз-

дающими стиль времени, эпоху вообще, без каких бы то ни было неповторимо-характерных черт. Кроме того, и самый стиль зрительных образов прежнего театра был отмечен условностью рутины, с которой вступало в непримиримое противоречие искусство Художественного театра. Безликость инертного, отчужденного от актера фона была органически чужда тончайшему психологическому рисунку образов, правде сценического поведения. Исполнителям, глубоко переживающим на сцене, раскрывающим сложные драматические коллизии подлинной жизни, нужна была и новая изобразительная среда.

Театральное оформление в спектаклях МХТ призвано было создавать жизненно характерную и психологически насыщенную атмосферу действия, где актер легко обретал естественность сценического поведения. При осуществлении грандиозной задачи обновления театрального искусства Художественному театру нужны были не только режиссеры и актеры нового типа, но и в равной мере совершенно иной, чем прежде, художник-декоратор.

В реформе декорационного дела МХТ не ограничивался полумерами. Режиссеры театра стремились выработать такой характер оформления, который целиком бы отвечал специфике психологического спектакля. Станиславский и Немирович-Данченко не принимали даже того, что было талантливо, но страдало малейшим проявлением оперной традиции. Готовясь к постановке «Потонувшего колокола» еще в Обществе литературы и искусства, Станиславский отверг К. Коровина в качестве декоратора, хотя живописный талант художника режиссер высоко ценил. «Не то. Он прекрасен, но страдает рутинностью в самой конструкции сцены, в нем нет глубины»¹. Художественный театр искал декоратора, в котором ничто не напоминало бы о театральных штампах: мастера, умеющего принести в жертву постановочному замыслу и свои живописные поиски, чье искусство подчинено режиссеру-постановщику и актеру. «Мы зависим от автора и добровольно сливаемся с ним; вы же зависите от автора и актера и тоже добровольно должны слиться с ними»², — говорил позднее Станиславский о роли декоратора в театре.

¹ Н. Чушкин. Символ — рождением нового типа театральных художников. — «Ежегодник Московского Художественного театра. 1953—1958». М., 1961, стр. 377.

² К. Станиславский. Спор с художником. — В сб. «К. С. Станиславский. Статьи. Речь. Беседы. Письма». М., 1953, стр. 484.

Такого художника МХТ обрел в Симове, оставшемся в эти годы почти единственным декоратором театра¹. Новаторство Симова заключалось не только в том, что он отрешился от сложившихся трафаретов в содержании зрительных образов, рутинных приемов оформления спектакля.

Новаторская роль художника в МХТ была в самом подходе к работе над спектаклем. Он присутствовал на всех читках, репетициях, вживаясь в образ будущей постановки. «...Симов недаром сидел на наших репетициях. Виктор Андреевич — наш, он от актера, от литератора, от режиссера, от всех цехов обширного и сложного хозяйства сцены»². Глубокое и тонкое проникновение в суть драматического произведения, видение его глазами постановщика, умение направить изобразительный строй своих решений на раскрытие постановочного замысла и через декорации, обстановку выразить сверхзадачу и сквозное действие спектакля — таковы были новые черты художественного метода Симова. Это были качества декоратора-сорежиссера, впервые сформировавшиеся только в практике Московского Художественного театра. Создателем «новой эры в области художественного оформления», «родоначальником нового типа художников-режиссеров»³ — называл Симова Станиславский.

Спектакли МХТ настоятельно требовали отказа от скованной конструкции старого оформления. Станиславский вместе с Симовым разрушили традиционную схему кулисно-арочного оформления, раскрыли замкнутую коробку сцены, освободили сценическое пространство, отдав актеру все преимущества свободной композиции сцены.

Сломанная площадка дала в руки режиссера невиданные возможности организации действия, построения богатейших жизненно естественных мизансцен. Именно в трехмерном пространстве сцены смог развернуть Симов свои новаторские планировочные искания, приведшие к коренному преобразованию всего облика декораций. Вместо павильонов с традиционн

симметричной группировкой безликой мебели в декорациях Симова появляются настоящие квартиры с неожиданно правдоподобными разрезами комнат, с естественной расстановкой мебели. Вместо кулисно-арочных ландшафтов на авансцене ставятся ряды деревьев, чтобы придать пейзажу интимную лиричность; с помощью приставок и помостов уничтожается однообразная ровность планшета сцены.

Симов предпочитал работать в макете, ибо только в макете мог он реально воссоздавать трехмерный зрительный образ, где вместе с постановщиком как бы мысленно проигрывал весь строй будущего спектакля, отыскивая наиболее сценически выразительные и удобные для актера игровые точки. Понимание законов сцены помогало Симову легко и свободно идти за режиссером и полностью подчинять свое изобразительное решение постановочному замыслу, актеру. Обладая редчайшей планировочной изобретательностью, декоратор вместе с тем не имел сильного и яркого художественного дарования, и чисто живописные задачи на сцене представляли порою для него значительные трудности. Самодовлеющая зрелищность оформления Симову была не только чужда, но и попросту недоступна, и его скромные живописные поиски легко подчинялись воле режиссера. В спектаклях МХТ этого времени наибольшее развитие получила самая сильная сторона Симова-декоратора — разработка пространственно-планировочных композиций. Именно эту задачу выдвигали в первую очередь перед Симовым режиссеры, поскольку она представляла для них в ту пору главный интерес в изобразительном решении спектакля.

В постановках МХТ Симов стал не столько декоратором-оформителем, но театральным художником нового типа, организатором в трехмерном пространстве сцены всей зрительно-вещественной среды спектакля.

В становлении нового реализма МХТ на равнем его этапе сценическое оформление играло особенно важную роль. Глубину жизненной правды театр раскрывал тогда прежде всего по линии внешней выразительности и в значительной мере с помощью зрительного облика постановки. «Эта художественная правда была у нас в то время больше внешняя, — писал Станиславский, — это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни; но уже одно то, что нам удалось принести подлинную, хотя лишь внешнюю художественную правду на сцену, где в

¹ Симов Виктор Андреевич (1858—1935). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1885—1886 годах работал декоратором в 1-й Мамонтовской опере. Писал также жанровые и исторические картины, которые экспонировал на выставках Товарищества передвижников. В Московском Художественном театре — с момента его основания.

² К. Станиславский. К юбилею В. А. Симова. — Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, М., 1939, стр. 327.

³ Там же.

то время царил театральная ложь, открывало какие-то перспективы на будущее»¹.

Реально воссозданная внешняя среда сообщала настоящее жизненное правдоподобие спектаклю и помогала молодым, еще неопытным актерам обрести естественность сценического поведения. В ранние годы существования МХТ Станиславский и Немирович-Данченко особенно тщательно, до мельчайших подробностей разрабатывают вместе с художником изобразительный строй постановки, стремясь как можно более приблизить зрительный образ к подлинной действительности. Полнота внешней правды нужна была театру для выражения правды внутренней. И постановщики вместе с художником стремились как можно достовернее и богаче эту внешнюю правду воссоздать на сцене.

Однако уже в самом первом спектакле МХТ — «Царе Федоре Иоанновиче» 1898 года — театр не пошел по линии музейно-скрупулезного археологизма, который был столь характерен для постановок Мейнингенской труппы. «Пусть на сцене будет исторически не совсем верно, главное, сделать так, чтобы этому поверили»², — говорил Станиславский в период подготовки спектакля. Раскрыть образ древней Руси так, чтобы зритель ощутил всю красочную полноту народной жизни в ее живом неповторимом своеобразии, чтобы историческая правда была одновременно естественной и полнокровной, — такова была главная задача Станиславского и Симова. Поэтому так настойчиво добивались они, чтобы в оформлении спектакля ничто не напоминало о трафарете исторических постановок казенной сцены.

Отказавшись от традиционного павильона, где обычно игралась 1-я картина, Станиславский и Симов вынесли действие на приподнятую над сценой крытую галерею терема. На этой террасе, выдвинутой на авансцену и отделенной от зрителя балюстрадой, располагались гости Шуйского. На вольном воздухе разворачивался шумный боярский пир. Стольничие выносят каравай и блюда с поросятами, обносят гостей медом и яствами. Сочно играют старинные кубки, братины, ковши. Широкая картина древнерусского быта сливалась в единый эпический образ с открывающимся с галереи видом старой Москвы, с уходящими вдаль верхушками кровель. Еще более необычна была

декорация Сада (II действие, 4-я картина). Планировка этой картины составила, пожалуй, наиболее резкий контраст с традиционным типом пейзажей с их шаблонными атрибутами оперной «красоты». «Хотелось, чтобы зритель позабыл о театре... Мне мешала рампа, ограничение поля зрения, искусственная рамка портала... Если нельзя слить зал со сценой, то надо попытаться психологически приблизить зрителя к развертывающемуся на его глазах событию»³, — вспоминал впоследствии художник.

Смело ломая кулисно-арочную композицию, Симов рассыпает по переднему плану сцены легкие, хрупкие силуэты берез, маскируя линию порталного обрамления. Написанные на ажурной сетке и вырезанные деревья художник составляет свободными живописными группами, они заполняют всю сцену. Перебегая от одного дерева к другому, прячутся за их стволами Мстиславская и Шаховской. Неясными силуэтами вырисовываются в ночном саду их фигуры, подсвеченные из глубины. На сцене была чуткая настороженная тишина ночи, и так поэтично свеж был облик притихшего сада. Оформление создавало тонкую эмоциональную атмосферу действия и вместе с тем обеспечивало актерам множество великолепных игровых точек, свободу и естественность передвижения по сцене. Эта картина Симова произвела особенно сильное впечатление на зрителей. Не случайно современный критик противопоставил ремесленно казенным пейзажным декорациям Мариинского театра сценический образ Симова: «... лес и сад изображаются символически... два кустика по бокам да деревцо на заднем плане... Мы бы советовали режиссеру сходить на „Царя Федора“ и посмотреть там декорацию сада во втором действии»⁴.

Среди спектаклей исторического плана наиболее крупной работой Симова было оформление трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1903), выполненное под руководством В. Немировича-Данченко. Художник создал яркие картины эпохи, отмеченные ощущением исторического масштаба событий. Эпично величава была декорация последней сцены спектакля — поле битвы при Филиппах. Ломая гладкий планшет сцены, Симов применяет изобретенную им конструкцию сборного пола, помогающую воссоздать образ пустынной равнины, замкнутой панорамой кругового задника. Целостная монументальность

¹ К. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*, стр. 212.

² В. С им о в. *Царь Федор Иоаннович*. — *Искусство*, 1938, № 6, стр. 34.

³ В. С им о в. *Указ. соч.*, стр. 34.

⁴ «Хроника театра и искусства». — *Театр и искусство*, 1908, № 45, стр. 803.

ментальная композиция пространства, этого голого каменистого простора, создавала ощущение трагического величия битвы. Уже в первые годы существования театра определились главнейшие принципы театрально-декорационного искусства МХТ. В решении зрительного образа спектакля все было сосредоточено на стремлении достичь наиболее глубокого раскрытия жизненной правды, поднять все новые и новые нетронутые пласты действительности. «Театр наполнить жизнью»¹ — таково было творческое кредо Симова, полностью совпадавшее с демократической эстетической программой МХТ и его руководителей.

«Жизненная правда во всем — в передаче солнечного луча или света свечи на сцене, в твердо строенных стенах театральной декорации, в настоящих дверях и оконных рамах, потолках с рельефными карнизами, избытых крышах из настоящей соломы... а главное, в планировках и выгородках декораций — вот принцип творчества Симова»², — писал его многолетний сотрудник и ученик И. Я. Гремиславский.

Точное воспроизведение бытовой среды не было для театра самоцелью. Он стремился к поэтическому воплощению действительности. Не только жизненная правда, но правда художественная — такова была главная цель режиссуры МХТ и Симова. Однако, если в ранние годы театр и его художник не могли порой создать этот целостно-поэтический образ, в этом была закономерность поступательного движения искусства Художественного театра.

Пристрастие к вещественной достоверности было своеобразной реакцией молодого театра на казенные условности оформления старой сцены. И если там бытовали холщовые павильоны с нарисованными окнами, стены которых шевелились при входе и выходе актеров, Художественному театру во имя достижения жизненного правдоподобия нужны были оклеенные обоями комнаты, с настоящими дверями, с подлинными замками, — нужна была реально ощущаемая вещественность в каждой, порою незаметной зрителю детали оформления.

Театр «предпочитал порой быть не столь „красивым“ и театрально „эффектным“, чем изменить правде жизни...». Это определение советских театроведов очень точно характери-

зует направленность поисков театрально-декорационного искусства МХТ на раннем его этапе³. В спектаклях, созданных в эти годы Симовым, был достигнут предел жизненной достоверности, неповторимо индивидуальной для каждого из них. Почему же современная критика упрекала Художественный театр в пристрастии к натурализму, особенно в оформлении спектакля? Пассивно описательное копирование действительности всегда было чуждо методу режиссеров МХТ и Симова. Но в страстной увлеченности театра ниспровержением рутинной фальши, в решимости противопоставить ей живую жизнь режиссеры и художник стремились как можно богаче и щедрее взять в поле зрения все приметы реальности. Развитая повествовательность зрительного образа была также обусловлена характером режиссерских планов, создающих тщательную и детальнейшую экспликацию каждой сцены. Все это и приводило подчас к перегрузке оформления отдельных спектаклей бытовыми деталями.

Симов с его пристрастием к жизненной достоверности охотно откликался на требования режиссуры. Тогда же, когда тщательная детализация режиссерского замысла не совпадала полностью с внутренним содержанием драматургического произведения, как это случилось, например, при постановке «Мецан», «Власти тьмы», сценическое оформление не поднималось выше характерного, правдоподобного, но лишь жанрового образа. Компенсировать просчеты постановочного замысла своим ярко художественным решением Симов, разумеется, не мог; его творческая индивидуальность не обладала для этого достаточной силой. Так, в «Мецанах» в декорации квартиры Бессеменовых художник воссоздал мелочно тусклый быт мецанства приемами развернутого жанрового рассказа. В оформлении Симова раскрылся лишь один план пьесы Горького. В нем не было гневной обличительности, которая звучала недостаточно и во всей режиссерской линии спектакля.

Неудача подстерегала Симова и в постановке «Власти тьмы» (1902). Театр не смог раскрыть трагическую тему драмы Толстого — страшной тьмы звериной жизни мужиков, и чтобы заполнить этот пробел, постановщики «перепустили внешнюю, бытовую сторону»⁴. Симов ввел в оформление множество характер-

¹ А. Бассежес. Художники на сцене МХАТ. М., 1960, стр. 16.

² И. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., 1953, стр. 5.

³ П. Марков, Н. Чушкин. Московский Художественный театр. 1898—1948. М.—Л., 1950, стр. 18.

⁴ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. стр. 260.

ных, подлинных или натурально воспроизведенных деталей крестьянского обихода. Дробно измельченная иллюстративность оформления оказалась чуждой глубокому трагизму пьесы Толстого.

Творческому методу Симова не было чуждо поэтическое видение действительности. Его зрительные образы нередко были исполнены тонкого лиризма. Однако, следуя заветам передвижнического реализма, Симов оставался в стороне от поисков поэтически-декоративного стиля, характерных для Врубеля и других мастеров. Художник оставался приверженным натуральной вещественности изобразительной формы, ее жизненному правдоподобию. И поэтому (особенно в спектаклях сказочно-поэтических) там, где наиболее оправдана была декоративная условность формы, отчетливее всего сказывалась ограниченность метода Симова. Неудач в Художественном театре «Снегурочки» Островского в значительной мере был обусловлен жанровым характером оформления.

Драматургия Чехова определила новый этап развития реалистического психологического метода МХТ. Пьесы Чехова потребовали совсем иного подхода к зрительной среде спектакля. Теперь весь внешний строй постановки: декорации, мебель, костюмы, вещи, свет, звуки — находился в незримой эмоционально-духовной связи с человеком. В режиссерских планах Станиславского и Немировича-Данченко подчеркивалось огромное значение внешней среды для создания настроения спектакля, для раскрытия внутреннего драматизма Чехова.

«Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу»¹, — писал Станиславский. В режиссерских планах пьес Чехова развитие внутренней линии действия передавалось, как, например, в постановке «Чайки», не только словами, подавляемыми вздохами, паузами и безмолвными взглядами, но и настроенной тишиной комнат, неуютно нескладной расстановкой мебели, и сиротливо забытыми вещами, и скрипом ставень, и тоскливым, монотонным шумом дождя.

«...Играть на сцене Чехова должны не только люди, — его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца»², — писал позднее Л. Андреев.

Вся внешняя среда спектакля — декорации и их планировки, обстановка, бутафория, свет — складывалась в последовательно стройную эмоционально-психологическую зрительную партию.

Спектаклями Чехова МХТ делал новый шаг к созданию на сцене психологической атмосферы действия, высокой поэзии человеческих чувств.

В лирической повествовательности чеховских декораций Симова раскрылась российская действительность, жизнь интеллигенции 1890—1900-х годов. Хозяйственная деловитость конторы дяди Вани с развешанными на стенах хомутами, сбруями и неожиданной картой Африки — в ее прозаическом укладе так ощущалась нелепо загубленная жизнь Войничского; чопорная монотонность серебряковского быта — в белом зале со скучной симметрией мебели; разрушающийся барский дом Иванова, посеребривший от непогоды, одинокий среди старых деревьев запущенного парка... Будничными, обыденными были сменяющие друг друга прихожие, детские, гостиные, развернутые целыми квартирами или выгороженные уютными домашними уголками. Обставленные привычными знакомыми вещами, они, казалось, хранили тепло согретого устоявшегося быта. И каждый раз в этой жизненной наполненности постановщики искали внутреннюю тему, выражающую скрытый драматизм Чехова.

И когда в последнем акте «Трех сестер» перед зрителем появился тяжело выступающий на узкую улочку дом Прозоровых, к которому прилепился небольшой палисадник с пожелтевшими осенними березами, прозаическая жизнь затерянного уголка русской провинции так правдиво прозвучала и в декорации Симова. Руководствуясь режиссерским замыслом, раскрывавшим прежде всего трагическую безысходность обывательских будней, художник не ввел в сценическую композицию ни старого парка, ни реки, ни широких далей, о которых писал Чехов. «...режиссер поручил мне воплотить провинциальный дух, его сущность, сердцевину — в одном особняке на Дворянской улице. Тут, как в фокусе, должна предстать наша уездная, обывательская Россия»³, — вспоминал художник.

В планировке картины, где дом Прозоровых, грузно-нелепый и заурядный, с унылым про-

¹ К. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*, стр. 223.

² Л. Андреев. *Письма о театре. Письмо второе*. — «Ли-

тературно-художественные альманахи издательства „Шиповник“, кн. 2. СПб., 1914, стр. 251.

³ Цит. по статье: Н. Чушкин. *Симов — родоначальник нового типа театральных художников*, стр. 399.

винциальным крыльцом, занимал половину декорации и как бы вытеснил сестер, жмущихся к дощатому забору палисадника, в точно найденных будничных бытовых деталях, в приглушенно неяркой гамме декорации — во всем звучал лейтмотив спектакля — гнетущая безысходность уездного быта. Этот уголок русской провинции был окрашен у Симова нотами мягкого лиризма, но высокий поэтически-музыкальный строй чеховской лирики не вмещался в жанровую, повествовательную трактовку декорации.

Если в изобразительном решении «Трех сестер» режиссер вместе с Симовым во имя проведения главной постановочной идеи как бы сужал многоплановость чеховских настроений, то в оформлении «Вишневого сада» и в первую очередь I акта (детской) было достигнуто глубочайшее соответствие декорации поэтическому образу пьесы. Симов нашел сложную и вместе с тем естественную композицию сценической картины. Он развернул пространство по двум диагоналям, чтобы создалось впечатление комнаты просторной, когда-то перегородженной, левая часть которой кажется выше, правая — пониженной. В это жизненно непринужденное, чуть нескладное пространство так уютно вписались состарившиеся, хранящие обаяние милого уюта вещи: громоздкий шкаф, кожаные диваны и кресла и сохранившиеся со времени детства Ани столик и стул. В естественной и ненарочитой расстановке мебели, в эмоциональной связи вещей с жизнью обитателей дома Раневской, в поэтической слитности старой детской с цветущими вишневыми деревьями — во всей декорации звучала грусть по уходящей в прошлое жизни и радостное и тревожное ожидание будущего. Тонко психологическая атмосфера действия, воссозданная Симовым, идеально слилась с режиссерской партитурой и актерским исполнением.

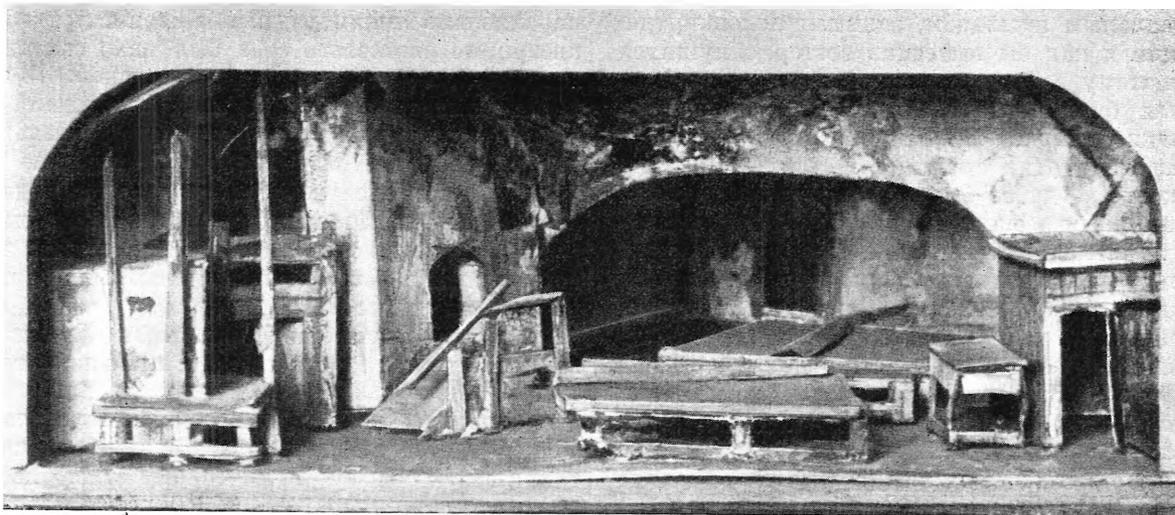
Симов создал высокохудожественное оформление спектакля сравнительно скромными средствами, почти не прибегая к живописи, давая образ цветущего сада несколькими робко заглядывающими в окна ветками вишневых деревьев. Тем характерней, что декорации «Вишневого сада», написанные год спустя для Александринского театра К. Коровиным — крупнейшим живописцем русского театра, значительно уступали симовским. Коровин не смог преодолеть шаблон старой сцены. В декорации детской он использует традиционный павильон с симметричной расстановкой мебели en face, с окнами, расположенными на задней стене

параллельно линии рампы. Живописный образ цветущего вишневого сада был мало связан с холодно-отвлеченным обликом детской. В ней не ощущалось той тончайшей чеховской лиричности, которой был проникнут зрительный образ спектакля МХТ. В то время как симовское оформление обеспечивало свободную непринужденность мизансцен, актеры в декорации Коровина вынуждены были играть или поворачиваясь спиной к зрителю, или прямо на зрительный зал.

Драматургия Горького подвела Художественный театр к открытию социальной теме. В постановке пьесы «На дне» театр нашел новые выразительные средства раскрытия социальной трагедии. Режиссерский замысел спектакля вел к новому ритмическому строю постановки, лаконичному, энергичному, созвучному всему драматургическому стилю Горького.

Посещение ночлежных домов Хитровки, фотодокументы, присланные Горьким, давали режиссерам и Симову обильный материал для создания оформления пьесы. Однако идти по линии развернутой повествовательности, как это было в декорациях «Мещан», Симов уже не хотел. Он искал образ обобщенно-типический. В декорации костылевской ночлежки, тесном, промозгом, похожем на пещеру подвале, не было никаких черт индивидуальной характеристики. Сдавленное двумя арками пространство переднего плана, грубо сколоченный стол, табуретки, выдвинутые к центру нары Сатина, вокруг которых протекает дневная жизнь обитателей ночлежки — таков был симовский образ. Обобщенный лаконизм планировки, обнаженность выразительно скупых деталей, тяжелый, мутный колорит декорации, сливающийся с выцветшими лохмотьями одежд, — в оформлении Симова нет даже жалкого уюта, следов живой человеческой жизни. Здесь стерлась все ее приметы и предстал трагический образ «дна» во всей его беспощадной типичности, подымаясь до большого социального звучания.

Постановки пьес Чехова и Горького стали важнейшими вехами в театральном декорационном искусстве раннего МХТ. Именно в них сформировались главнейшие реалистические принципы, которые легли в основу дальнейших исканий театра. Однако в предреволюционные годы, когда традиционно-реалистические тенденции в искусстве остро сталкиваются с приобретающими теперь все большую активность символическими поисками, и МХТ не мог пройти мимо этих веяний. Ощущение недостаточности уже найденных форм реалистиче-



В. С и м о в. ^М Ночлежка. Макет декорации к пьесе А. М. Горького «На дне», 1902 год.
Музей Московского Художественного академического театра СССР им. М. Горького

ского психологического спектакля толкало Станиславского к новым художественным поискам. В 1904 году он ставит миниатюры Меттерлинка: «Слепые», «Непрощенная», «Там, внутри». Характерно, что декоратором постановки был уже не Симов, а новый художник — В. Суреньяц. В «Слепых» он создал обобщенно-символический образ природы, суровой и глухой. Уныл ритм однообразно голых деревьев среди голой каменистой земли. Сквозь темные силуэты стволов видно небо, прозрачное и печальное. Ощущение пустынности и одиночества Суреньяц стремился передать, противоречиво сочетая условно-декоративную монументальность в духе мюнхенского модерна с натуральной вещественностью отдельных форм.

Реализму МХТ и Симова резко противостояла новая концепция условного оформления, разрабатываемая В. Э. Мейерхольдом. В Театрестудии вместе с молодыми живописцами Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным, Н. П. Ульяновым, В. И. Денисовым осуществляет Мейерхольд первые опыты условных постановок, в которых декорации и костюмы были подчинены стилизаторской задаче режиссера. Зрительный образ, как и весь строй спектакля, рождал лишь поэтический намек, символическую ассоциацию. Живописные панно декораций с изысканно-декоративными гармониями цветовых пятен, с узорчатостью линейных ритмов призваны были выразить мистически-зыбкую грезу символистской драмы. Направляемый режис-

сером художник давал спектаклю живописный ключ, которому подчинялось и искусство актера. В условном спектакле «музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов»¹.

В Театрестудии уже в эти годы зарождались те художественные идеи, которые приобретут столь широкое распространение в декорационном искусстве уже после 1905 года.

Отвергая условные постановочные принципы Мейерхольда, Станиславский не приемлет и отвлеченной декоративности живописных исканий молодых художников. Режиссеры МХТ продолжают в ту пору сотрудничать с Симовым.

На раннем этапе формирования нового реализма МХТ его режиссеры искали в зрительной среде постановки прежде всего *художественной правды*, которую Симов воплощал всей совокупностью реалистических элементов оформления. Самостоятельная же эстетическая значимость зрительного образа, заключенная в самом живописном и пластическом строе декораций, в то время еще не особенно волновала режиссуру МХТ. Но уже тогда в лучших спектаклях Симова было достигнуто органическое и полное слияние внешней среды спектакля с постановочным замыслом и исполнительским искусством. Психологическая глубина, жизненная правда его сценических образов стала органическим элементом нового реализма. художе-

¹ В. Мейерхольд. О театре. СПб., 1913, стр. 10.

ственного театра. Сценические решения Симова открыли новую эру реалистического оформления драматического спектакля, тесно связанную со всем режиссерски-постановочным новаторством театральной культуры нового века.

Реформа, совершенная МХТ в оформлении драматического спектакля, имела широкие последствия и затронула многие театры. Под влиянием нового реализма постановок МХТ молодые художники театра Комиссаржевской — В. К. Коленда и И. С. Федотов создают декорации к спектаклям «Дачники» и «Дети солнца». Прямое воздействие декорационных принципов Художественного театра обнаруживают спектакли А. А. Санина в Александринском театре. Так, в «Горячем сердце» Островского (1902) постановщик вместе с художником А. С. Яновым стремится воссоздать на сцене подлинный купеческий быт во всей обстоятельности и жизненной полноте.

Санин использует режиссерские и художественно-оформительские приемы МХТ также и в исторических спектаклях, таких, как «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и др. Однако в условиях казенной сцены он вынужден был сотрудничать с разными художниками. И если некоторые из них, как, например, упомянутый А. С. Янов и П. Б. Ламбин, стремились подчас творчески использовать метод Художественного театра, то другие, оставаясь мастерами старой ремесленно-академической выучки, сохраняли в декорациях традиционные каноны условного историзма.

Московский Художественный театр оказал влияние и на формирование режиссерских принципов А. П. Ленского, на его понимание значения художника-декоратора. И как бы переключаясь с воззрениями режиссеров МХТ, Ленский писал: «Создайте вокруг артиста эту жизненную обстановку, и он незаметно для самого себя, сойдет с приподнятого тона, на который он привык взлетать при одном имени „Шекспир“»¹. Выступая в некоторых своих спектаклях и в качестве художника, Ленский стремился к реалистическому правдоподобию зрительного образа. Он ищет жизненной обособленности планировочных решений, располагая комнаты уютными уголками, в естественных ракурсах и разрезах. Под влиянием новаторства МХТ режиссер также стремится освободить сценическое пространство от сковывающего каркаса традиционных планировок.

¹ А. Ленский. Статьи, записки, письма. М., 1935, стр. 402.

Новаторское движение за обновление сценического искусства, начатое Мамонтовской оперой и Московским Художественным театром, не могло не поколебать устои казенной сцены. Здесь особенно остро ощущалось непримиримое противоречие между передовыми достижениями исполнительского мастерства и рутинностью постановочной практики, низким художественным уровнем сценического оформления.

Назначенный в 1898 году управляющим Московской конторой императорских театров, а с 1901 года — директор всех императорских театров В. А. Теляковский застал здесь группу декораторов, продолжавших писать по старинке. «Наши декораторы лишены всякой инициативы, свободы действий и наблюдательности, сделались чужды всего оригинального и смелого, словом, всего, что неразрывно связано с понятием о творчестве»², — писал он в 1900 году о состоянии московского Большого театра. Теперь и казенная сцена не могла не включиться в общий поток обновления сценического искусства. Однако этот процесс протекал медленно, наталкиваясь на косность примитивных постановочных приемов драматических спектаклей, омертвевшие схемы оперных и балетных зрелищ.

Энергичный, деятельный Теляковский, пристально следивший за успехами МХТ и Мамонтовской оперы, понимает, что казенной сцене необходимы настоящие художники-декораторы. Он пытается привлечь сюда Поленова и Васнецова, но оба художника ответили отказом, не веря в возможность сокрушения рутины в оформлении постановок. Была и более глубокая причина, вследствие которой эти мастера не захотели стать профессиональными декораторами. Оба они были прежде всего живописцами-станковистами со сложившейся художественной концепцией реалистической живописи предшествующего периода. Поленов, по видимому, чувствовал ограниченность своего живописно-сценического метода, в котором так слабо была выражена линия синтетического декоративизма, все более усиливавшаяся в русском искусстве того времени. С художественной прозорливостью указал он Теляковскому на своих учеников, «своих художественных детей» — Коровина и Головина. В них видел он врожденных художников сцены, способных проложить новые пути декорационному искусству.

² ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 3759, л. 21.

На рубеже XX столетия Коровин и Головин пришли в императорские театры и начали коренное преобразование всех прежних приемов оформления спектакля.

Сценическая деятельность Коровина и в первую очередь Головина была программно посвящена театру. Продолжая традиции Мамонтовской оперы, но на более широкой профессиональной основе, они утверждали искусство художника театра как равноправную и самостоятельную область высокого художественного творчества. Они открыли огромные эстетические ценности, заключенные в изобразительном строе постановки. Театральная практика Коровина и Головина обозначила важнейший рубеж в развитии русской живописной культуры, идущей в своей значительной части от господства станковых форм к овладению новыми монументально-декоративными видами изобразительного творчества.

Эклектизм ремесленного оформления по-актно, по-картинно, исполнявшегося разными мастерами, они заменили целостным изобразительным решением спектакля. В эскизах декораций, костюмов, бутафории, исполнявшихся ими единолично, они воплощали свою неповторимо индивидуальную концепцию спектакля, самим своим живописным строем отвечающую музыкальному и драматургическому содержанию произведения.

В создании спектакля нового типа, особенно оперно-балетного, роль Коровина и Головина была очень велика. Вместе с режиссерами — А. А. Горским, В. П. Шкафером и другими, крупнейшими музыкантами — С. В. Рахманиновым, В. И. Суком, с выдающимися певцами и артистами балета — Ф. И. Шаляпиным, Л. В. Собиновым, Е. В. Гельцер, Л. А. Рославлевой и другими разрабатывали они основы художественного единства сценического произведения. В свободной живописности их манеры, в масштабности и обобщенности формы, в умении придать колориту эмоциональную насыщенность, в декоративной гармоничности цветовых пятен и линейного ритма, выразительности эффектов света — во всей театральной живописи Коровина и Головина были размах монументальной зрелищности и приподнятая театральная красота, которых еще недоставало Поленову и Васнецову.

Новым было их восприятие зрительного образа в его специфической театральнойности, в новизне сценически преображенных декоративных форм.

Впервые после долгого перерыва Коровин и

Головин вернули театральной декорации по-прежнему большую стиль, но не традиционно-канонический, а свободный, яркий, полный художественной правды. В их театральной оформлении преломился общий эстетический идеал живописцев нового направления: синтетичность художественного метода, поиски поэтической красоты образа, новый строй художественной формы.

Сценическая живопись стала как некогда, во времена Гонзага, «музыкой для глаз», сливаясь с мелодическим и поэтическим ритмом постановки. Так рождалось нерасторжимое единство музыкального и драматургического образа и их живописного зрительного воплощения.

В сценических исканиях Коровина и Головина было много родственного. И все же в своих решениях художники шли разными путями.

Свой беспредельный восторг пред красотой природы, так полно выразившийся в его станковом творчестве, Коровин перенес и в театр. В театральной манере художника ощущалась приверженность к земной красоте, к трепетной осязаемости природы, к живому светоносному цвету с его бесконечно меняющимися оттенками. Сценическим принципам Коровина оставался в основном чужд тонкий психологизм драматургического спектакля, правдоподобие повседневной жизни. Приподнятый строй его театрального стиля влек художника в оперу, в балет, к большому красочному театральному зрелищу. Здесь он отдавался эмоциональной стихии живописи, как бы перевоплощая мелодические образы в краски. Он искал в живописном образе спектакля синтеза трепетной природы и возвышенной театральной красоты.

Обладая редчайшим музыкальным чутьем, Коровин достигал полного слияния живописного строя декорации с музыкой, видя в этом главную задачу художника театра. Он искал внутреннего созвучия музыкальной ткани произведения с живописью декораций и костюмов. Музыкальна была сама его живописная система. Эмоционально выразителен был коровинский цвет, живой, подвижный, в тончайших градациях тонов. Мелодично было движение пронизанных светом оттенков, сливающихся в ритмические цветовые гармонии. В постановках Коровина декорации, костюмы, бутафория соединились в целостную полифоническую симфонию красок. Эта новая взаимосвязь живописи и музыки явилась прочной основой синтетичности оперного или балетного спектакля.

С Коровиным вступила на сцену свободная стихия живописи. С тончайшей импрессионистической живописностью пишет художник декорации к балету «Дон Кихот», поставленному заново Горским в 1900 году в Большом театре в Москве и затем в Петербурге в 1902 и 1906 годах. Быстрый, подвижный мазок как бы вливает один сложный оттенок в другой; они движутся, эти теплые приглушенные кремовые, глухорозовые, сиренево-серые пятна. Цвет течет, лепит объемы старой городской стены, развинутой по диагонали в глубину сцены. Эффектно сияет в полутьме край густо-бирюзового неба и изумрудные пятна домов, написанные на заднике декорации. Слово вспышка пламени, пробегает по затененной площадке сцены огненно-красное полыхающее пятно фигуры уличной танцовщицы, и этот цвет отражается рефлексом на стене (декорация «Таверны»).

Декорации Коровина были уже не помпезным фоном условной феерии, а поэтически претворенной реальностью в ее возвышенной зрелищной красоте. Эмоциональная наполненность коровинских декораций захватывала и актера. «...танцевать в этой обстановке неудержимо хочется...», — говорили после генеральной репетиции «Дон Кихота» балерины Большого театра Л. А. Рославлева и А. А. Джури¹.

В разработке новаторских принципов балетного искусства, ведущихся А. Горским, в сближении хореографии с реалистическим драматическим спектаклем режиссер в значительной мере опирался на живописное оформление Коровина.

В стремлении обновить всю структуру балетной постановки Горский и Коровин обратились прежде всего к спектаклям, в которых в наиболее чистом виде доживала рутинная старая постановочная традиция. Это были уже упомянутый «Дон Кихот», а также балеты «Конек-Горбунок» и «Золотая рыбка».

С конца 1860-х годов, еще со времен Роллера, жили на казенной сцене громоздко помпезные зрелища, эклектично сочетавшие квасной национализм в тяжеловесной роскоши псевдорусского стиля с шаблонными «романтическими» эффектами. В постановке «Конька-Горбунка» (1901) Горский и Коровин отрешились от помпезной балетной фееричности и создали поэтичную сказку во всей красочной полноте ее подлинно национального звучания. Так, в I действии балета художник вводит пор-

тал, расписанный живописным узорочьем. В живом ритме разбросаны по нему пышные гроздья белых и лиловых цветов; меж них кораллово-красными пятнышками вплелись фигурки птиц-сирин. Этот сочный живописный узор создает ощущение фольклорной красочности.

Сквозь портал раскрывается декорация. Кипит базар. Водят хоромы девушки. Золотятся кокошники, взлетают белые пятна рукавов, по сарафанам рассыпались коралловые, оранжевые, желтые брызги цвета. Неподвижной полосой легла густая стень воды, динамичными мазками белою цвета переданы вздувшиеся паруса, с трепещущими на ветру алыми лентами. На фоне воздушного серо-голубого неба задника пестреют красные, желтые, зеленые пятна церкви и колоколен, бревенчатых теремов и вышек. Свободно варьируя на сцене формы русского северного зодчества, обрызгивая живой ритм их затейливо-декоративных силуэтов, свободной кистью бегло намечая пластические массы, импровизируя живой народный узор, разбрасывая в костюмах сочные живописные пятна цвета, имитирующие вышивку и набойку, — все богатство русского народного творчества Коровин переплавляет в целостный красочно-декоративный образ. И этот живописный декоративизм придает тональному, пленэрному строю картины ликующую красочность, с которой так сливались живописные группы танцев Горского. Декорации и костюмы «Конька-Горбунка» своим художественным богатством как бы компенсировали дивергентную легковесность музыки Ц. Пуни и оказались одним из наиболее эстетически значимых компонентов спектакля.

В оформлении «Конька-Горбунка» и «Золотой рыбки» (1903), эскизы к которым являются шедеврами декорационной живописи Коровина, наиболее ярко воплотились его принципы в решении сказочно-фольклорных образов.

В этих спектаклях Коровина сказалось увлечение красотой народного творчества, характерное для исканий русской художественной культуры начала века. Как и большинство художников театра, воспитанных в традициях Абрамцевского кружка, Коровин широко обращается к декоративно-прикладным формам.

Предметы прикладного искусства, создаваемые Коровиным, Головиным, Малютиным, при всей их высокой художественности были, однако, не утилитарны. Не случайно Бенуа тонко подметил, что «Столовая М. Ф. Якунчиковой работы Поленовой и Головина казалась мне

¹ В. Теляковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 150.

совершенной декорацией, для очень причудливой феерии, талантливой, но дикой»¹. И то, что в предметах прикладного искусства поражало обильной орнаментикой, чрезмерной декоративной усложненностью форм, исчезало на сцене, сливаясь с условностью самого зрелища.

Только в театре эта декоративная линия исканий Коровина, Головина, Малютина и других мастеров обрела плодотворную почву и подлинную художественную значимость.

В ряде других своих постановок Коровин остается в пределах чисто пленэрной живописности, достигая и здесь яркой зрелищности и подлинной слитности с музыкой. Одним из наиболее значительных спектаклей этого плана был «Демон». Премьера оперы, состоявшаяся в 1902 году в Мариинском театре, прошла почти незамеченной, вызвав лишь несколько враждебных выпадов критики. В 1904 году спектакль был поставлен в Москве в коровинских декорациях. В партии Демона выступил Шаляпин, в теснейшем творческом контакте с которым работал художник. Эмоциональная наполненность шаляпинского голоса, глубочайший драматизм образа находили зрительно-пластическую опору в декорациях Коровина. Перед постановкой спектакля художник специально путешествовал по Кавказу. Постепенно его натурные впечатления откристаллизовались. Исчезла характерная для этюдов достоверность натур, и рождался поэтически-монументальный образ, реальный и вместе с тем романтический. Живописная сюита декораций Коровина, в которой ему удалось передать дух поэзии Лермонтова, развивалась по законам гармонического соотношения цвета и музыки.

Трагически зловещей музыкальной теме пролога Коровин ищет соответствующее эмоциональное выражение в живописном строе декорации. Он пишет сильными клубящимися мазками сумрачных и непрозрачных сизо-серых тонов. В тяжелой мгле стелющегося тумана вырисовываются суровый, глухой массив горного монастыря и скорбная тень Демона.

Светлая лиричность сцены на берегу Арагвы, прозрачная чистота мелодий хора девушек были так созвучны ясному колористическому строю декорации с легчайшими шереливами пронизанных светом розово-палевых, нежно-сиреневых, желтых тонов, со спокойно-мелодическим ритмом цветковых пятен. Варьируя

колористическую гамму и отношения цветов, их плотность, движение и фактуру мазков, Коровин в тонально-пленэрном строе своих картин добивается выражения тончайших эмоциональных градаций настроения. Печальной таинственности полна декорация II действия. В струящемся серебристо-шелетельном сиянии ночи глухим плотным пятном возвышается замок Гудала. Скорбно движутся мимо него подружки Тамары; на прозрачные пятна их гибких фигур брошены горячие желто-оранжевые вспышки огня. В ореоле холодного изумрудного света предстает Демон. Он эффектно возвышается над светлым пятном распростертой фигуры Тамары. Переливаются, мерцают, как бы плывут легкие мазки сиреневых, розоватых, серо-изумрудных тонов, выражая своим мелодическим движением скорбь и таинственность этой картины.

Заставить зазвучать на сцене живопись во всей ее красочной полноте в унисон с музыкой и создать в театральном оформлении «музыку для глаз» — этой задаче посвятил свое сценическое творчество Коровин. Однако в неустанном стремлении к зрительному воплощению музыки крылась и ограниченность метода художника; он невольно порой ослаблял драматическую содержательность сценического образа, отодвигал на второй план задачи организации сценического пространства.

И хотя Коровин работал в тесном контакте с постановщиком, для него существовала прежде всего его собственная колористическая интерпретация зрительного образа. И она обладала такой стихийной красочной наполненностью, такой самодовлеющей зрелищной выразительностью, что порою не подчинялась режиссерскому замыслу и жила в спектакле самостоятельно.

В декорационном методе Коровина, сложившемся уже в эти годы, главенствовало живописное начало. Его театральному импрессионизму остались чужды и ретроспективное стилизаторство и декоративные приемы стиля модерн. Коровин в театре был прежде всего колористом, блистательным и вдохновенным, и оставался неизменно высок в передаче живописно-эмоционального строя спектакля.

В первых же самостоятельных сценических работах Головина ярко проступают черты, отличающие его от Коровина.

Вплоть до 1903 года оба художника работают вместе в московском Большом театре. В эти годы театральная живопись Головина испытывает воздействие тонального пленэризма.

¹ А. Бенуа. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России. — «Мир искусства», 1902, № 3, «Хроника», стр. 54.



К. Коровин. Монастырь в горах. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон». Темпера. 1902 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

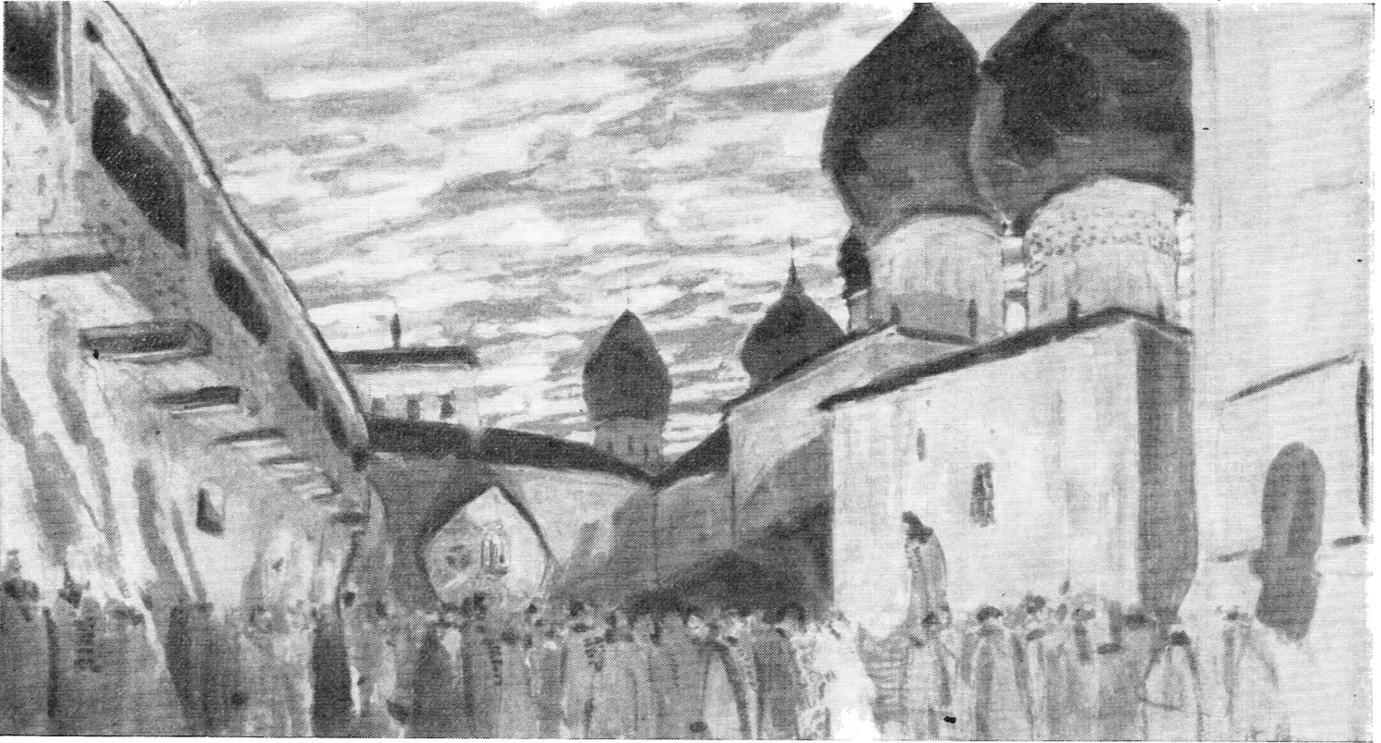
и живописного декоративизма Коровина. И все же Головин живописно несравненно беднее. В его сдержанном колорите нет того пафоса цвета, который так захватывал в декорациях Коровина, превращая любой сюжет в роскошное красочное зрелище. Головин рассматривал оформление спектакля в гораздо более тесной связи с драматургическим содержанием произведения, с развитием сценического действия.

В зрительном образе воплощает декоратор наиболее драматические моменты развития сюжета. Он идет к художественному синтезу прежде всего через единство оформления с музыкальной драматургией произведения. Эти принципы Головина ярко воплотились в одном из его наиболее значительных спектаклей раннего периода — опере «Псковитянка», осуществленной в Большом театре в 1901 году.

Впервые после постановок Мамонтовской оперы во всем своем демократическом пафосе и художественной глубине прозвучала опера

Римского-Корсакова. Спектакль стал одним из крупных достижений русской театральной культуры, и главная заслуга в его создании принадлежала Шаляпину и Головину. Вместо казенного стереотипного историзма здесь впервые драматически ярко раскрылся образ эпохи, живое дыхание исторического прошлого в неповторимо-индивидуальном видении художника.

Трагический и величественный образ древнего Пскова предстал в декорации II действия оперы. В резком, почти стремительном развороте уходит в даль городская стена. Ее движение внезапно останавливает громада собора, тяжело вырастающего из глубины, с его мощной пластикой стен, могучими куполами, как бы не вмещающимися в пространство сцены. Отодвигая здания в глубину, komponуя их объемы в динамичных ритмах, обыгрывая зрительный эффект медлительного массива собора и взметнувшихся запрокинутых куполов,



А. Головин. Вече в Псковском кремле. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Акварель, гуашь. 1901 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

сценически гиперболизуя формы, Головин добивается драматической остроты всей композиции, которая держит волнующееся людское море. Во всем напряженном и величественном строе декорации звучит тревога. Она сливается с волнением гудящей, колышущейся толпы, заполнившей площадь, с тяжелым гулом колоколов, с ширящейся, растущей музыкальной темой псковской вольницы.

Головин разрабатывает театральные приемы, придающие сценическую выразительность его декорациям. Он смело обобщает и монументализирует формы, прибегает к напряженной остроте ракурсов, сгущает эффекты светотени.

Художник первый на оперной сцене так полно решает задачу драматургической выразительности сценической композиции в ее теснейшей связи с развивающимся действием. Этой планировочной остроты композиционного строя декорации, найденного каждый раз заново, не было у Коровина. Его пространственные решения оставались в основном не индивидуализированными. Его сценическая форма не

имела той подчеркнутой театральной выразительности, к которой стремился Головин.

Уже в этот начальный период творчества Головина происходит перелом в его театральном стиле. Он постепенно отходит от своих прежних решений, от лапидарной живописности, с ее напряженной пластичностью формы, широкими плоскостями естественного цвета. В манере художника появляются черты декоративного стиля модерн: графическая раздельность статичной формы, неподвижная плоскостность декоративного цвета, линейная орнаментальность, — которые будут впоследствии особенно характерны для театральных работ зрелого Головина.

Возникновение этих новых стилистических приемов в декорациях мастера хронологически совпало со следующим этапом его сценической деятельности, развернувшейся в 1910-е годы и уже целиком связанной с петербургскими театрами.

Здесь в 1903 году в декорациях Головина был поставлен балет А. Корещенко «Волшебное зеркало».

Как разительно изменилась теперь система живописи Головина, сохранявшая до сих пор сходство с коровинской пленэрной манерой. Как разнится декорация I действия «Волшебного зеркала» от 1-й картины «Конька-Горбунка» Коровина, хотя обе они сходны и по сюжету, и по композиционной схеме. Подобно Коровину, Головин вводит в оформление портал, расписанный народным орнаментом; но это узорочье у него не свободно-живописно и чуть хаотично, как у Коровина, а строго графично и подчеркнуто ритмизированно.

Вместо сочно вылепленных объемов народной архитектуры у Головина — декоративный, почти игрушечный в своей затейливой вычурности ансамбль, с филигранной вычерченностью каждого контура, дополненный плоскостно-узорчатыми силуэтами елей и берез. Вместо пленэрной живописности у художника — дробно декоративный раздельный мазок, сдержанная гармония приглушенно-матовых тонов, плоскостных контуров, превращающих всю сценическую картину в изысканное, орнаментальное панно.

В 1905—1907 годах Головин осуществляет на сцене Михайловского театра оформление цикла пьес Ибсена: «Дочь моря», «Приведения», «Маленький Эйольф». И снова в декорациях Головина нет жизненной полноты, так захватывающей в «Псковитянке». В его эскизах к «Дочери моря» («Гедда Габлер») существовали взятые из реальной жизни образы и предметы, но с них был как бы снят налет повседневной достоверности и жизненной теплоты, и они представляли в отвлеченном, декоративном облике. И если МХТ в символьном оформлении «Гедды Габлер» (1899) раскрывал жизненную характерность буржуазного быта, то Головин стремился передать возвышенную, приподнятую над повседневностью, над прозаизмом обыденности красоту. Подобная трактовка Ибсена была характерна для эстетики символизма и сближала декорации Головина с тем условно-символистским воплощением Ибсена, к которому уже стремился в эти годы Мейерхольд.

Холодной отвлеченности была полна декорация II действия. Угловато-ломкие темные скалы, расставленные на среднем плане сцены, окружили застывший залив. Раздельным крупным контуром членит художник их поверхность на множество плоскостей. Их серо-оливковые, тускло-сиреневые, блекло-розовые оттенки сливаются в глухую матовую гамму, с которой резко контрастирует белое плоскост-

ное пятно залива, прочерченное бирюзовыми волнистыми штрихами. В рафинированной декоративности несколько искусственной цветовой гаммы, в графичной отшлифованности статичной формы, в условных ритмах орнаментально-линейных контуров звучала красота холодной, немного таинственной, отчужденной от человека природы. Безграничность этого уснувшего простора Головин передает новой конструкцией декорации. Он отказывается от кулис и вводит станок, имитирующий скалы, и замыкает их полукругом горизонта, на котором написаны бледное северное небо и залив.

Уснувшую красоту норвежской природы художник интерпретирует в формах, близких к приемам скандинавского модерна.

Переход Головина к модерну был не случайным. Он отразил одну из характерных сторон русского изобразительного искусства этого времени, которая сказалась и в театральной живописи не только у Головина, но и у целого ряда других художников. Она предвосхитила то широкое развитие условно-стилизаторского декоративизма, которое захватит театральную живопись после 1905 года и почвой для которого окажется символистская драматургия.

В рассматриваемый период сценическое творчество Головина находилось еще в стадии формирования, его декорационный стиль окончательно сложится лишь к 1910-м годам. Однако в это время в манере Головина отчетливо выявляется тяга к линейно-орнаментальной декоративности, к изощренной узорчатости форм, повышенной зрелищности, которые приобретут доминирующее значение в его театральной живописи 1910-х годов. Коровин же в эту пору уже целиком определился как художник театра.

Всего за какие-нибудь пять лет Коровин и Головин очистили театральное-декорационное искусство казенной сцены от ремесленных штампов и создали высокохудожественный поэтический зрительный облик постановки. Они тесно связали оформление с музыкально-драматургическим строем произведения и способствовали осуществлению художественного синтеза в театре, созданию целостного художественного сценического произведения.

В первые годы службы на казенной сцене Коровина и Головина свободная живописность их декораций нередко встречала недоумение, а порой враждебные отклики со стороны критики. Прозвище «декаденты» прочно закрепилось за ними. Особенное усердие проявляли «Московские ведомости». Так, в 1901 году газета обрушивается на «беспомощность и пол-

нейшую бесконтрольность новых импровизированных декораторов», вся «детская мазня» которых угрожает лишь «затормозить постепенное развитие живописи на московских казенных сценах»¹. Не менее безапелляционно было суждение и специальной прессы. Так, журнал «Театр и искусство» писал по поводу декораций Коровина к «Демону»: «При каждом открытии занавеса, публика с недоумением вглядывалась в грязные полотнища, которые только с большою натяжкой можно назвать декорациями... Нынешние декораторы лишь для видимости прикрываются тенденцией. На самом деле, они просто не умеют рисовать и их грубая, первобытная мазня свидетельствует только об их непроходимом самомнении и незнакомстве с элементарными правилами декоративной живописи...» По мнению рецензента декорации с их «убожеством рисунка и нищенскою фантазией» оскорбляли «здравый смысл»².

Однако уже к 1904—1905 годам новаторство сценической деятельности Коровина и Головина сломило косность устоявшихся вкусов и получило признание общественности. Их театральные работы начали новый этап русского декорационного искусства, ознаменовавший собою широкое вовлечение в руло театра крупнейших живописцев этого времени и прежде всего художников «Мира искусства».

В провозглашенной ими широкой программе возрождения искусства, «светоча красоты», театр занимал отнюдь не последнее место. Они включили в круг своих художественных интересов театр как вид искусства, близкий им по их творческим принципам, отвечающий их эстетической программе. Театральна была сама живопись этих мастеров, ибо они стремились не к воспроизведению реальной жизни, а к созданию возвышенного мира художественных образов, где прихотливо сочеталось настоящее и ненастоящее, так напоминающая атмосферу сценических подмостков. Театр влек мастеров «Мира искусства» и как область больших синтетических возможностей, где они могли вернуть свои поиски большого стиля.

Очистить сцену от косных традиций, вернуть ей силу зрелищности, угасший аромат театральности, создавать постановки большого стиля, высокого и утонченного совершенства —

такова была главная и конечная цель их театральной деятельности.

Любовь к сцене началась у некоторых из них, как, например, у Бенуа, Лансере, еще в молодости. Они — постоянные посетители балета, они пристально следят за всем новым, что несло с собой искусство театра. Так, во время гастролей труппы Мейнингенцев Бенуа вместе со своими друзьями анализирует спектакли, делает зарисовки отдельных сцен и персонажей, изучает постановочные принципы.

Широта и универсализм художественных воззрений, стремление синтетически охватить явления культуры плодотворно соединялись с театральной направленностью их интересов. Мастера «Мира искусства» были твердо уверены в том, что они смогут взять судьбы русского театра в свои руки, что они вполне подготовлены для высокой миссии обновления сценического искусства.

Их театральные привязанности были в ту пору широки и многообразны. Рассматривая спектакль как целостное гармоническое произведение, в котором «царит одна мысль, тяготея к синтетичности театрального зрелища, они искали в нем прежде всего воплощения высокой и совершенной художественности. Поэтому они принимали в театре все, что было отмечено подлинно артистическим началом. Не приемля демократической идейной направленности исканий Московского Художественного театра, они тем не менее приветствовали постановки театра, видя в них новое большое театральное явление, разрушающее обветшалые традиции старой сцены, восстанавливающее своими постановками высокий идеал художественности. И даже такой революционно-тенденциозный спектакль, как «На дне», встретил поддержку «Мира искусства». И в то же время «мирискусники» тяготели к символизму, поднимая на щит Метерлинка.

Расплывчатость и неопределенность их театральных пристрастий отразились и в критических статьях журнала «Мир искусства». Так, Д. Философов, хотя и не всегда выражавший идейные позиции кружка, в оценке Художественного театра сближался с Бенуа. Поддерживая постановочные принципы МХТ, Философов высоко оценивал реалистическую и психологическую правдивость оформления Симона в «Дяде Ване». «По художественности постановки и филигранной отделке деталей, всего выше в „Дяде Ване“ второе действие. Самая „архитектура“ декорации, ее освещение, устройство комнаты — все свидетельствует о том, что во

¹ В. Г. Декадентство и невежество на образцовой сцене.— «Московские ведомости», 7 марта 1901 г.

² И. Кн-с к и й. Возобновление «Демона». — «Театр и искусство», 1902, № 10, стр. 216.

главе театра стоят настоящие творцы — художники, которые по скудным ремаркам автора сумели воссоздать настоящую *жизненную* картину быта»¹. И почти одновременно журнал отстаивает символистские принципы условности постановки и сценического оформления, провозглашенные В. Брюсовым в его статье «Ненужная правда». Но, как бы то ни было, современная проблематика развития русского театра для мастеров «Мира искусства» была в известной мере чуждой. Ретроспективизм их художественных идеалов, созерцательный пассивизм, культ красоты прошлого влекли их к зрелищам, приподнятым над злободневной действительностью. Они мечтают о спектаклях, исполненных монументального величия, о театральности, воплощенной прежде всего в живописи больших форм, которая была характерна для классических периодов сценического искусства. И поэтому «мирискусники» так бурно приветствовали первые шаги Коровина и Головина, видя в их работах начало пути к зрелищному спектаклю большого стиля. «Настоящая живопись введена в театр взамен „живописи декоративного класса“ — это дело огромной важности, обещающее целое перерождение нашей сцены», — писал А. Бенуа. Однако, подчеркивал он, «Требовать возрождения искусства Гонзаго и Бибиены пожалуй еще рано. Нужно для этого пройти слишком долгий научно-художественный путь, одинаково далекий от академического „курса перспективы“, как и от импрессионистической приблизительности»².

И художники «Мира искусства», сплотившиеся вокруг А. Бенуа, решают начать этот путь к большой сценической живописи, но не на основе стихийной живописности, свойственной ранним работам Коровина и Головина, а в четко разработанной концепции театрального метода, в котором главенствующим была установка на «стиль». «Стиль, идеальная мера и пропорция, идеально выдержанная условность» — такую задачу выдвигал перед художником-декоратором А. Бенуа³.

Вместе с Дягилевым Бенуа развивает активную деятельность, чтобы влиять на судьбы

императорской сцены. Они усиленно продвигают группу «Мира искусства» в казенные театры, стремясь завладеть здесь ключевыми позициями, освежить репертуар, обновить постановочные принципы и весь облик оформления. Однако их театральная практика была в эти годы еще бедна и носила, скорее, эпизодический характер.

Стилизм, как ведущий принцип их театральной эстетики, сразу очертил узкий круг сюжетов и тем, над которыми они предпочитали работать на театре. Их привлекла музыка и сюжет «Сильвии» Л. Делиба, в который они намеревались возродить погнанную казенной сценой красоту. В 1901 году Бенуа сам разрабатывает программу балета, привлекая к написанию декораций и костюмов Лансере, Серова, Бакста. Однако этот их первый коллективный дебют на казенной сцене окончился неудачей — спектакль не был поставлен.

В 1902 году Бенуа вновь пригласили в императорский театр. Он осуществляет постановку «Гибели богов» Вагнера, выступая и как режиссер, и как художник спектакля. Обращение к Вагнеру у Бенуа было не случайно. Он хочет вернуть музыкальной драме синтетическое единство музыки и драматического действия, которое провозглашал композитор, снять с оперы налет ложно-романтической монументальности, господствовавшей в традиционных постановках Байрейтской сцены. Бенуа создал поэтично сдержанные картины северной природы, в которых ощущалось влияние современных финских художников.

Со своими излюбленными сюжетами выступил на казенной сцене и Бакст. В 1902 и 1904 годах в оформлении художника были поставлены в Александринском театре трагедия Еврипида «Ипполит» (1902) и «Эдип в Колоне» Софокла (1904). Режиссер Ю. Озаровский стремился воссоздать подлинно музейный образ античности. Однако Бакст, правда, еще робко нащупывает путь к тому декоративному стилю, который будет характерен для него в 1910-е годы. В несменявшейся декорации к «Ипполиту» он обыгрывает гиперболизированный зрительный эффект двух гигантских архаических статуй, фланкирующих дворец Тезей. Художник стилизует в костюмах мотивы архаической орнаментики, хотя его рисунок еще не отточен, в нем нет пока артистической виртуозности.

В театральной практике мастеров «Мира искусства» уже намечались контуры будущего. Но их театральный стиль еще не сформировался, и их влияние на русскую сцену еще не раскры-

¹ Д. Философов. «Дядя Ваня» (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). — «Мир искусства», 1901, № 2-3, «Художественная хроника», стр. 103.

² А. Бенуа. Новые театральные постановки. — «Мир искусства», 1902, «Художественная хроника», № 2, стр. 30.

³ А. Бенуа. «Волшебное зеркальце». «Мир искусства», 1904, № 1, «Хроника», стр. 6.

лось полностью. Свою значительную роль в развитии русской театральной декорации «Мир искусства» сыграет на следующем этапе, уже после 1905 года.

За сравнительно недолгое время русское театрально-декорационное искусство прошло большой путь, достигло выдающихся результатов. Совершилось качественное изменение всего характера оформления постановок. От ремесленно-безликого фона, воспринимавшегося как обязательный, но малозначительный элемент спектакля, зрительная среда стала одной из самых важных и вместе с тем органически неотъемлемых частей сценического произведения. Высокая

художественность оформления, создававшегося теперь крупнейшими живописцами времени, способствовала осуществлению того художественного синтеза, к которому шел русский театр.

И в области изобразительного искусства театрально-декорационная живопись приобретает важное место, привлекая на сцену все новых и новых первоклассных мастеров.

В русской культуре рубежа двух столетий театрально-декорационное искусство выдвигается в ряд самых передовых областей художественного творчества. Без него немислима теперь ни история русского театра, ни история русской живописи.

ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

А. А. СИДОРОВ



Русское изобразительное искусство встретило первые раскаты приближающейся бури 1905 года в известной мере подготовленным. В близости заданий и методов изобразительного искусства и искусства слова была сильная сторона русской культуры того времени.

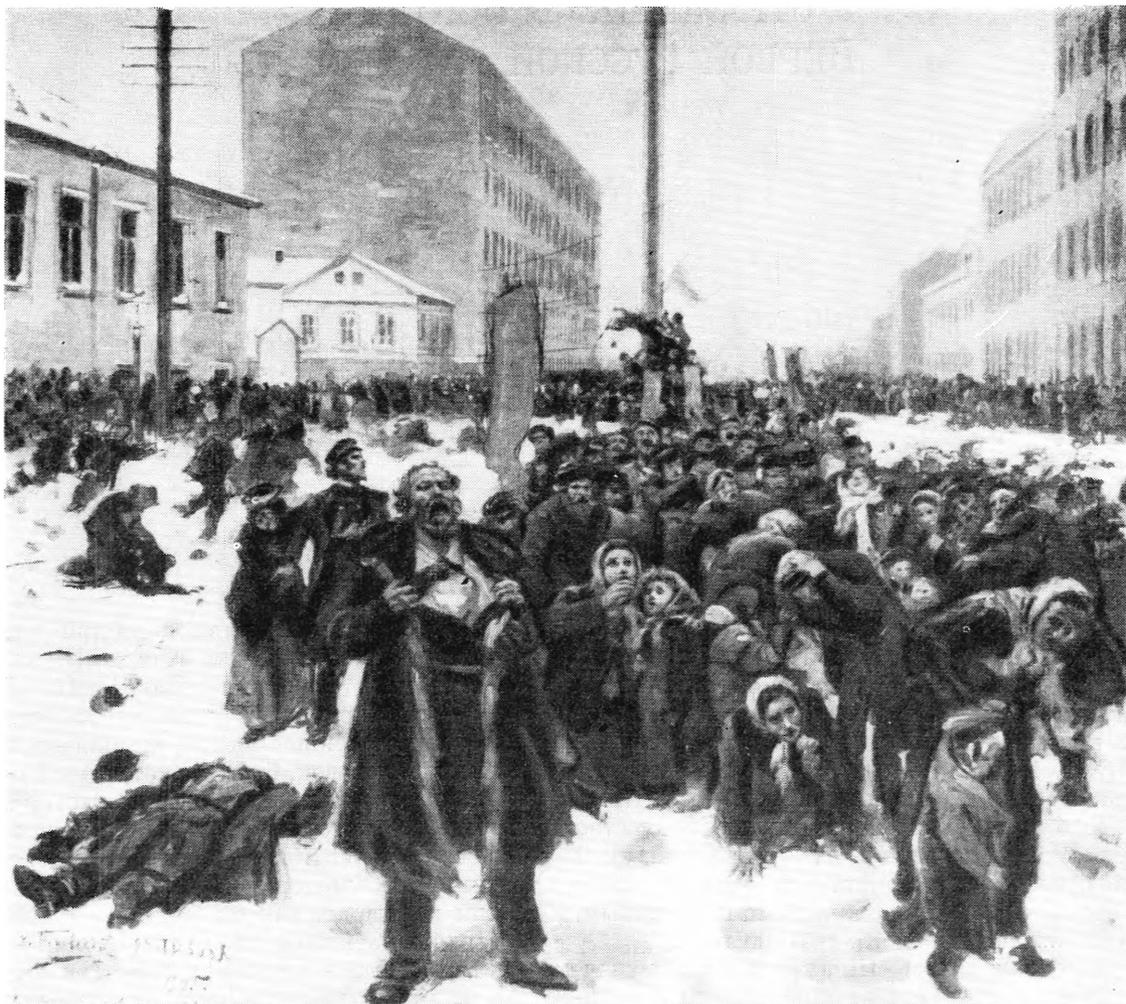
Следует дать хотя бы короткий обзор того, что внесло русское изобразительное искусство в конкретное отражение событий, явлений, идей первой русской революции. Его взнос в общее дело был неровным, но живым и постоянным. Он начат боевой порой 1904—1905 года.

Страна волновалась. Шла трагически неудачная война с Японией. Пал Порт-Артур. В крупных городах следовали одна за другой забастовки. На время была закрыта Академия художеств. От ее старых стен, посвященных «свободным художествам», началось самое дело конкретного отражения событий русской революции русскими художниками. «Кровавое воскресенье» — 9 Января 1905 года — имело свидетелей в лице В. Е. Маковского, В. А. Серова, И. И. Бродского. Первый оставил крупную живописную картину. Второй — острый журнальный рисунок, пропитанный горьким возмущением. Красочные воспоминания о роковом дне, когда он чуть не потерял жизнь, оставил молодой студент Академии, ученик Репина Бродский¹. Можно уже сейчас сказать, что три очевидца кровавой расправы с безоружным народом, три художника, принадлежавшие к трем поколениям русского

реалистического искусства, дали три совершенно различные воплощения этой темы.

Владимир Егорович Маковский (1846—1920) — общепризнанно один из известнейших сочленов Товарищества передвижных художественных выставок, быть может, самый последовательный среди передвижников мастер общественного жанра. Широкая распространенность его картин, в большинстве повествовательных, небольшого размера изобразительных новелл или даже, как их бранили, «анекдотов», заставляла забывать, что В. Маковский умел порою воплощать в живопись социальные контрасты, был подготовлен к тематике революции такими композициями, как «Ходынка» (1901), образами «Заключенного узника» (1882), «Допроса революционерки» (1904). Последняя картина непосредственно относится к нашей теме. Образ вставшей во весь рост, непоколебимо убежденной в своей правоте молодой женщины в платке и скромной верхней одежде противостоит ничтожному судейскому чиновнику, ее допрашивающему. Обобщенная, производящая впечатление незавершенной живопись использует для композиционного и идейного контраста чередование ярко освещенных пятен (платок революционерки, листы бумаги у нее в руке и на столе). «Девятое января» В. Маковский посвятил тому, что видел — изображению потрясенной зверским расстрелом толпы. Пожилой мужчина на переднем плане распахивает на груди шубу и одежду, гневно глядя навстречу неизображенным убийцам. Эти картины В. Маковского законно хранятся в Гос. музее Революции

¹ См.: И. Бродский, *Мой творческий путь*. Л., 1940, стр. 19 и сл.



В. Маковский. 9 Января. 1905 год. Гос. музей Революции СССР

СССР¹. Следует признать, что подлинный коллектив, народная масса В. Маковским передана в его «9 Января» не столь убедительно. Художника упрекали за дробность и несогласованность деталей.

В. А. Серов откликнулся, как очевидец, на события 9 Января совершенно иначе, чем В. Е. Маковский. Сопоставление двух их произведений поучительно в том отношении, что сразу показывает две возможности отражения собы-

тий революции в искусстве. У Маковского — большая картина масляными красками, и посвящена она народу, друзьям, образам положительным. У Серова — врагам, «карателям», отрицательному началу. Метод художника — обличение, гнев. Его художественные средства — лаконизм; пастельная живопись близка графике. Были иным и способ распространения. В. Маковский написал картину «выставочную», не имея, конечно, возможности ее демонстрировать публично. Серов дал свою композицию, изображающую солдат, предводительствуемых офицером на коне, готовых напасть на безоружную толпу, в печать. С подписью, взятой из известной солдатской песни «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», композиция была опуб-

¹ Репродукции (не всех упомянутых здесь) работ В. Е. Маковского см. в альбоме «1905 год в произведениях живописи, графики, скульптуры». М., 1955; ср.: Л. Тарасов. Владимир Егорович Маковский. М., 1955, табл. 43—44 и др.; Н. Киселев. О В. Маковском. — «Искусство», 1964, № 3; Г. Друженкова. Владимир Маковский. М., 1962.

ликована в конце 1905 года в № 1 журнала «Жупел», который был распространен нелегально и официально конфискован. Бросается в глаза обобщенность образного строя в работе Серова. Не видно ни одного лица «карателей». Нет точного изображения места действия, что на картине В. Е. Маковского вполне ясно. Но конкретизация образов врага была бы неуместной. «Безликость» тупой силы, брошенной на расправу с народом, особенно впечатляет. Фигура офицера с пашкой на коне трактована Серовым почти гротескно, тем более страшно, что и здесь не видно его лица. Техника рисунка, поддвеченного пастелью, сдержанна, в этом его особое, чисто художественное значение. Нет сомнения, что вся композиция В. А. Серова по сравнению с картиной В. Е. Маковского представляет собой новую стадию русского реализма. Ее можно было бы определить как реализм, предельно заостряющий идею за счет внешних подробностей. Серов, бесспорно, реалист, и столь же бесспорно — в XX веке, не в XIX. Его конь, на котором скачет офицер, лишен каких-либо «натуралистических» деталей, от каких не могли отказаться многие его современники (вспомним Н. С. Самокиша). Но именно в этом отсутствии деталей, в заострении сохраненного таится сила Серова, как художника нового стиля: передать и выявить в самом рисунке движение, не движущееся. Офицер на коне с пашкой наголо — падач, олицетворение враждебного начала — у Серова разоблачен как механизм или как некое злое, бездушное животное. В толпе, движущейся навстречу солдатам как монолитная масса, не выделено лиц, нет «вожаков» с патетическими жестами. Общность рядов решившихся людей, множественность которых оживлена светлыми пятнами петиций или платков, представляется особо впечатляющим достижением художника.

Стоит сопоставить с решениями темы «Девятое января», данными русскими мастерами двух поколений, то, которое воплотил в большой картине польский художник В. Коссак, очевидцем Кровавого воскресенья не бывший¹. Его решение стремится сочетать тематику Маковского и Серова. Коссак изображает и толпу безоружных, пришедших к Зимнему дворцу, и казаков, рубящих беруги попавшихся манифестантов, и трупы, и безвзвешенных, и статую ангела на вершине Александрейского столпа. Художник явно стремился к точности. Сказать, что ему удалось до-

стичь максимума выразительности, вряд ли можно. В картине Коссака налицо тот вид живописи, который скрывает свою специфику, представляя действовать на зрителя теме, изображенному, а не изображению или образу. В этом последнем методе правильно видеть натурализм.

И. И. Бродский, ставший впоследствии крупным мастером искусства дореволюционного и советского, событий Кровавого воскресенья не изобразил, быть может, потому именно, что он был не только очевидцем, но и участником толпы манифестантов. Его отклик оказывался иного рода. К 9 Января он имел, конечно, отношение, изображая похороны погибших в бесчисленных столкновениях народа с темными силами реакции. Картина Бродского «Красные похороны» выполнена в 1906 году и представлена в конце года на Конкурсную выставку в Академию художеств, была, понятно, не принята; принята была на Первую осеннюю выставку, организованную там же несколько позднее, «арестована» цензурой, найдена и возвращена художнику только в 1917 году. И. И. Бродский связывает исполнение картины с временем, «когда реакция подняла голову», но также и с серией акварелей, которые молодой художник выполнял по памяти для воспроизведения на открытках. В числе этих акварелей была «Расстрел на площади 9 Января». Серия не сохранилась. «Красные похороны» И. И. Бродского позволяют сделать сопоставление с указанными примерами в качестве нового этапа развития².

Чтобы это сопоставление было наиболее наглядным, следует привлечь композиции Серова, которые связаны по теме не с 9 Января, а с Москвой позднего 1905 года, с похоронами Н. Э. Баумана. Прекрасный по своей внутренней цельности, передовой русский человек В. А. Серов, вышедший из состава академиков после 9 Января в знак протеста против того, что войсками, пролившими кровь народа, начальствовал «президент» Академии художеств великий князь Владимир, был в Москве в дни восстания участником грандиозной похоронной процессии, провозжавшей тело убитого революционного вождя Н. Э. Баумана. Эскиз, посвященный «Похоронам Баумана», еще более обобщен и суммарен, нежели «Солдатушки»³. Основными действующими

¹ См.: «И. И. Бродский. Статьи, письма, документы». М., 1956, табл. перед. стр. 16 и др.

² Ср.: А. Бакушинский. Формальное разрешение мотива «шестивия» у Серова. — «Труды секции искусствознания». РАНИОН. М., 1928. — Здесь воспроизведение «Похорон» (т. XXII). «Солдатушки» (находятся в Гос. Русском музее) воспроизведены много раз.

¹ Войцех Коссак, (1857—1945). — Воспроизведение см.: «Выставка 50 лет первой русской революции». Гос. музей Революции СССР. М., 1956.



И. Бродский. Красные похороны. 1906 год. Музей-квартира И. И. Бродского в Ленинграде

силами эскиза у Серова являются не люди и даже не массы, а цвет, краски, красное, черное, оживленное светлыми пятнами. Эскиз, оставшийся незавершенным, вместе с тем полон содержательности. Это не «абстрактная», отвлеченная, а обобщенная до предела, полная смыслового напряжения композиция, построенная по принципам яркого и сильного впечатляющего действия. Поражаешься, что, совершенно отказываясь от детализации, художник, как мы имеем право полагать, не нарушил пределов реализма, большой правды в искусстве. Он передает именно революционное и траурно-победное массовое шествие. В эскизе Серова налицо и воля, и сочувствие участника народной манифестации. Движение, сугубо индивидуализованное и гротескно заостренное в «Солдатушках», здесь вновь является главной задачей искания и передачи, но движение масс, подчиненное ясному торжественному ритму. В чередовании черного и красного, в самом наклоне мазков, передающих фигу-

ры или знамена, налицо использование почти музыкальных средств. Эскиз представляется скорее некоей «ораторией», нежели «реквиемом». Вместе с тем эскиз Серова остался только первичным наброском недовершенного замысла и как набросок доступным зрителю не стал. В аналогичном произведении И. И. Бродского мы имеем право видеть тот этап развития русского изобразительного реализма, который приближал его к советскому искусству. «Красные похороны» пытался передать также и Репин; Бродский создал картину более целостную, более типичную для нового этапа реализма.

Мы видим это новое у художника, бывшего на девятнадцать лет моложе Серова (в то время, как Серов был на девятнадцать лет моложе В. Е. Маковского), в том, как решил младший художник в своей картине проблему взаимоотношения человека и массы, движения и отдельного образа. Серов приходил в обоих разобранных своих произведениях к торжеству общего

над частным, над индивидуально-конкретным. Последнее восстанавливается в картине Бродского. В его «Красных похоронах» действуют люди, изображаемые почти портретно-убедительно, углубленно и типично в несравненно большей степени, нежели у Маковского или у Коссака. Картина Бродского напоминает знаменитый «Крестный ход» Репина 1880-х годов XIX века. Но вся композиция Бродского нова. Высокий горизонт, изображение толпы как бы сверху, четкость рисунка, контрасты, использование силуэтности — приемы нового реализма, прошедшего импрессионизм, приемы, использованные самим Серовым в портрете Ермоловой, потом давшие ряд отчетливых примеров в советском искусстве. Но «движения» в картине Бродского меньше, чем в обеих композициях Серова. Если «Похороны Баумана» Серова — музыка, то «Красные похороны» Бродского — проза¹.

Что хоронят погибшего революционера, ясно в небольшом полотне И. Е. Репина, созданном им вместе с двумя другими эскизами — «Разгон демонстрации» и «У царской виселицы», в новых эскизах и рисунке, хранящихся не в Музее Революции СССР, как первые три, а в Гос. Третьяковской галерее. К теме революции Репин сознательно вернулся позднее, в 1907 году. Все упомянутые эскизы, не доведенные до законченности или даже до возможности оценить художественный смысл композиции — как это налицо у Серова, — свидетельствуют о полномочном сочувствии революции со стороны Репина, но столь же и о том, что очевидцем событий 1905 года Репин не был и во многом опирался на эмоции, на воображение, на рассказы Горького, с которым был близок в те дни. Вряд ли бы вызвали сочувствие Горького аллегорические набро-

ски Репина «Свобода» или тот репинский рисунок, который изображал Россию на коленях в мольбе о конституции. Работы Репина для книг — обложка «Шлиссельбургских песен» Н. А. Морозова, рисунки к «Рассказу о семи повешенных» Л. Н. Андреева — могут быть упомянуты здесь же. С сатирической журнальной графикой, расцвет которой начался во второй половине 1905 года, эти композиции не имеют ничего общего, кроме совпадения тематической предпосылки: они все остались на стадии набросков. Тот рисунок, который был единственно опубликован из серии иллюстраций Репина к рассказу Андреева, является лучшим по напряженной эмоциональности выражения, переданного и в композиции, и в тоне рисунка. Но все они в себе сохраняют явные диссонансы — неудачи изображения, например в фигуре упавшего, на опубликованном листе. К большому полотну Репина «17 октября» надо будет еще возвратиться.

Сборник, посвященный 9 Января, задуманный Горьким с участием Репина и ряда единомышленников-писателей, осуществлен не был. Русская живопись стала развиваться по другим заданиям. Оставляя пока в стороне прославленную, уже упомянутую журнальную сатиру, мы могли бы отражение революции 1905—1907 годов в живописи (отчасти даже в скульптуре, архитектуре и, конечно, в станковом рисунке) рассмотреть по следующим группам: непосредственного отражения событий, исторического репортажа; жанровой живописи, так или иначе относящейся к переживаниям народа в связи с первой русской революцией; опытов обобщения. Само собою разумеется, эти группировки — предварительны и условны, границ между ними нет. Тема демонстрационных шествий в годы революции была частой, не связанной обязательно с «Кровавым воскресеньем». В понятие «жанра» или «быта» трудно включать такие глубоко трагические темы, как обыски и погромы... Вместе с тем есть прямая линия, связывающая и эту тематику с той, которую мы отнесли к «историческому репортажу», или с новой группой, «иллюстративной». На страницах иллюстрированных журналов тех лет можно найти репродукции картин рядом с документальными фотографиями. В сатирических журналах рядом с гневной насмешкой помещались трагические реалистические зарисовки самых драматических сцен и сознательно символистские образы, пытающиеся предельно обобщить наблюдения современников первой русской революции.

Первая революция отражена была в творчестве художников *всех* направлений и группиро-

¹ Тематика «похорон», может быть, была характерною и неслучайною на ряде выставок, открывавшихся более или менее регулярно и в 1905 и в 1906 годах. На «Весенней выставке» Академии художеств 1905 г. фигурировали «Похороны», которые можно было бы по цвету одежд сопровождающих назвать «белыми», нарочито «поэтически» трактованные похороны крестьянской девушки кисти А. А. Вучуки (род. 1870, учился в Академии художеств до 1904 г.). На выставке Петербургского общества художников следующего года «Похоронам» посвятила свою картину один из художников старшего поколения, И. П. Трутнев: здесь людям приходилось идти навстречу враждебной вьюге, кого хоронят — неизвестно. Нарочно неявно был показан гроб в утраченной картине И. И. Бродского «Тихина» 1906 года. Большинство упоминаемых здесь и в дальнейшем произведений живописи 1905 и последующих годов воспроизводились на страницах еженедельных иллюстрированных журналов тех лет: «Нивы» (СПб.), «Искры» (М.) и др. Современное местонахождение картин этих по большей части неизвестно. И. П. Трутнев, родившийся еще в 1827 г., был активен до смерти (1912), выступая на академических выставках.

вок русского творчества. При наличии обильной литературы на тему, рассматриваемую нами здесь, надо констатировать, что весьма многое еще доньше не взято на учет, что доньше возможны радующие находки новых материалов, что многое из забытого заслуживает быть восстановленным в памяти потомства.

* * *

Первой русской революции предшествовала русско-японская война, вскрывшая позорную бездарность командования русской армии, преступную бесхозяйственность, не сумевшую обеспечить войска оружием и боеприпасами. «Исторический репортаж» с полей войны предшествует отражению сцен революции. Легко проследить это на деятельности иностранных художников-корреспондентов, оставивших ряд зарисовок войны в Маньчжурии: французов Сабатье, Клере, Тириа, немца Геннена, англичанина Дадда. Их зарисовки, порою впечатляющие и точные, появившиеся на страницах западных журналов, не взятые еще на учет, непосредственно переключаются от сцен войны к сценам железнодорожной забастовки, охватившей всю Россию осенью 1905 года, к баррикадным боям и сценам разгона демонстраций, террористических актов, героизма борьбы восставших рабочих и крестьян¹. В русскую художественную культуру эти сцены, зарисованные иностранными свидетелями, проникали косвенно, иногда как сатирические листы немецкого, бывшего тогда передовым, журнала «Симплициссимус» или непосредственно перепечатанные в наших органах печати вроде «Нивы». Репортажные зарисовки порою близки к настоящей качественной живописи реалистического направления; укажем как пример на картину польского художника В. Лещинского «Расстрел на станции Люберцы», датированную 1906 годом, относящуюся к трагическим событиям декабря 1905 года в Москве и ее окрестностях. Непосредственно военный русский репортаж (В. А. Табурин, Н. С. Самокиш, В. В. Мазуровский) переключался от сцен военных действий к темам отступления русских войск, приобретавшим объективно разоблачительный смысл.

Поучителен переход к трагической революционной тематике двух художников, бывших воспитанниками Академии художеств: академи-

ка М. Л. Маймона и П. И. Геллера, принадлежавших к одному и тому же выпуску еще дореформенной Академии (1887). Их деятельность, в известной мере параллельная, — взнос в тематику первой русской революции со стороны художников «среднего» поколения, к какому принадлежал и Н. С. Самокиш.

Маймон и Геллер принадлежали к направлению «умеренного» реализма. Они оба выставляли свои произведения в Петербургском обществе художников, еще в 80-х годах XIX века участвовали в академических выставках такими картинами, как «Посвящение Ивана Грозного в схиму» (Маймон), «Присяга евреев-новобранцев» (Геллер). Оба откликнулись на темы русско-японской войны. Маймону принадлежала картина «Бой под Тюренченом» на выставке Петербургского общества художников 1905 года, вполне мелодраматическая; Геллер выставил на той же выставке символическую картину «Душа моя скорбит смертельно...», изображающую госпиталь, умирающих солдат и некое «видение». В 1906 году Маймон, потрясенный событиями страшной зимы 1905—1906 годов, представил на выставку того же общества картину, которая была немедленно удалена с выставки и стала известной только по репродукциям в некоторых иллюстрированных еженедельниках. Озаглавлена была картина одним словом — «Доба» и изображала возвращение раненого солдата-инвалида с войны к семье, только что погибшей в погроме, одним из тех, которые легли тяжким пятном на тогдашнюю Россию. Историк художественной культуры обязан отметить в этой картине сходство со ставшим известным всей читающей России стихотворением Т. Л. Щепкиной-Куперник «От павших твердынь Порт-Артура». Картина Маймона должна быть признана одной из наиболее смелых попыток передать в изобразительном искусстве трагедию, бывшую слишком частой в те дни. Вместе с тем в сопоставлении с картинами Репина, Бродского, с «9 Января» В. Маковского картина Маймона представляется не имеющей высоких профессиональных художественных качеств. Речь идет об «образном строе» живописного произведения, его художественной убедительности. В картине Маймона налицо черты мелодраматизма и натурализма, ее композиция производит впечатление нарочно поставленной мизансцены. Боль, гнев и скорбь (о которых не забыла сказать в упомянутом стихотворении Т. Л. Щепкина-Куперник) рождаются в сознании и сердце зрителя не от воздействия художественного произведения, а в силу того, что знал и слышал зритель об ужасах погромов.

¹ Наиболее художественно интересно изображение демонстрации на Невском проспекте после Цусимы, принадлежащее Т. Стейнлену в журнале «Simplicissimus», 1905, № 11 (приложение), не учтенное писавшими о художнике.

Геллер в своей картине «После погрома», не выставленной и известной тоже только по репродукциям, более близок к подлинно художественной силе выражения, чуждающейся мелодраматизма, но зато больше места отвел натуралистическим деталям. Внимание историка более привлекает картина Геллера следующего года, показанная на выставке Петербургского общества художников. Названная «Накрыли», картина изображает нелегальную типографию в минуту, когда «хозяйка» предупреждает о появлении полиции. Острый психологический момент схвачен художником, бесспорно удачно. Вместе с тем приходится думать, что характеристика подпольщиков, революционеров-печатников, неубедительна. История революционной, в особенности партийной, печати тех лет, хорошо изученная, показывает исключительное число примеров высокого героизма, проявленного при защите типографий их работниками, мастерство конспирации. В картине Геллера это отсутствует, и современный советский зритель, знающий историю типографской деятельности революционных организаций, предпочтет «современной» событиям картине, созданной Геллером в 1906—1907 годах, написанную значительно позже по документам картину Н. А. Касаткина, изображающую печатника-героя, готового погибнуть с оружием в руках, защищая дело революции¹.

Картины Маймона и Геллера могут быть отнесены и к репортажно-историческому, и к революционно-жанровому разрядам. В группе произведений, нами обследуемой, естественно назвать Н. И. Верхотурова (1863—1944), которому принадлежит интересная попытка передать общественное настроение, переживания трудящейся интеллигенции 1905 года в картине, которая так и названа — «1905 год»². Продолжая линию известных картин Репина и В. Маковского, посвященных «сходкам» и «вечеринкам», Н. И. Верхотуров вводит зрителя в обстановку товарищеского скромного чаепития, где с лицом, полным тревоженности и глубокого раздумья, рассказывает о пережитом ужасе раненый студент. Художник вполне удачно передает типаж, достаточно многолюдного сообщества молодежи, в котором скорее узнаются персонажи повестей хотя бы В. В. Муйжеля, нежели исторической эпопеи «Жизнь Климата Самгина» Горького. Н. Верхотуров в фигурах и лицах

своей картины не избежал ни «театрализации», ни нарочитости. Общее задание, однако, им решено, и тема поставлена закономерно. Изображены растерянность одних персонажей картины, испуг других, задумчивость третьих; все это было свойственно буржуазной интеллигенции, современнице первой русской революции. Характерно, что художник не ввел в свою картину ни одного образа рабочего. В истории передового русского реалистического искусства имя Н. И. Верхотурова не заняло заслуженного им места. Только картина «Расчет» (1910) — с гневным образом рабочего, противопоставленным грузно-огрубелому хозяину, получила более широкую известность³.

Другое надо сказать об И. А. Владимирове. Не пользовавшийся большой известностью в свое время художник-баталист, участник академических выставок, потом «весенних», стал одним из первых художников революции, изображателем событий Октября. Ряд его композиций — в музеях Революции Москвы и Ленинграда. Он работал одинаково как живописец и как мастер рисунка, участвуя на выставках «Blanc et Noir». Владимирову принадлежит одна из ставших впоследствии известными картин на тему «Девятое января»; в картинах, выставившихся на академических экспозициях, Владимиров не раз показывал социальные контрасты общества начала XX века. Полно иронии его «Хожение в народ», где действующими лицами являются нарядные буржуа, приехавшие в деревню в коляске (на другом полотне — в автомобиле). Картина Владимирова «Живое слово» посвящена трудовому подвигу сельской учительницы. Именно Владимиров оставил и самые для историка ценные изображения баррикадных боев. Лучшее из них — «На Пресне» (1906). Полная мотивов, волнующих своей динамикой, картина вместе с тем «построена» по всем правилам академической композиции и явно «сделана» как продуманное историческое большое полотно. Элементы документальности в ней отступают на задний план перед заданием художника придать изображению монументальное звучание музейного экспоната. Владимиров впоследствии, уже при советской власти, не раз возвращался к темам первой русской революции, но его ранняя картина 1906 года остается лучшей⁴.

Следует указать, что баррикадные бои, наи-

¹ Написана в 1923 г. — Воспроизведение. — «1905 год в живописи», стр. 108.

² Копия в Гос. музее Революции СССР, оригинал, в Эрмитаже.

³ На передвижной выставке картин, устроенной В. К. Разладовским на Украине в 1904 г., демонстрировалась картина Н. И. Верхотурова «Заковка арестантов».

⁴ Об И. А. Владимирове (1869—1947), бывшем экспонентом ТПХВ, см.: «Нива», 1915, № 46.



И. В л а д и м и р о в. На Пресне. 1906 год. Гос. музей Революции СССР

более героические из которых проходили в Москве на Пресне, были выразительнее всего запечатлены не красками, а карандашом, не в картинной живописи, а в станковом и журнальном рисунке. Сюда относятся основанные на наблюдениях очевидца рисунки московского художника, впоследствии известного мастера гравюры Н. И. Шестопалова, помещенные на страницах еженедельника «Журнал» (серия «Великая Москва», декабрь 1905 года). Выразительны сцены разгрома и убийств у И. С. Горюшкина-Сорокопудова, одного из младших художников академического лагеря, премированного на конкурсе 1907 года (род. 1873), причем лучшим по драматическому напряжению его рисунков останется помещенный в № 1 журнала «Гамаюн». Горюшкин оставлял для живописи большие «исторические» темы, в рисунке он живет и сильнее.

Для того чтобы окончить обзор деятельности художников, обращавшихся к темам 1905 года, следует остановиться на группе картин, которые

были посвящены показу реакции в действии. Такие картины писали в Петербурге — Г. К. Бакмансон (род. 1860), И. М. Шлуглейт (род. 1875), И. Е. Рыбаков (род. 1870), в Москве — Н. А. Касаткин. Для анализа, хотя бы краткого, можно выбрать картину Рыбакова, показанную на 1-й осенней выставке в 1907 году. Это — резкое противопоставление революционеров-интеллигентов и жандармерии. В картине доминирует сюжетная ситуация, художественных достоинств она имеет немного. Для историка русской художественной культуры больше дают картины таких художниц, как Е. Г. Герунг-Карпинская и М. П. Тарновская, посвященные реалистическому изображению заводских рабочих (обе — на конкурсной выставке 1907 года), или, безусловно, сильная картина Н. А. Касаткина «После обыска», на которой людей вообще нет, где показана одна только разгромленная обыском тускло освещенная комната. Популярной была картина украинского художника Я. Каленичен-

ко «Перед обыском», изображающая молодого интеллигента, разбирающего письма с целью уничтожения «опасных». Вся эта группа картин объединена восприятием революции, как дела сознательных, интеллигентных, одиночных героев, чаще — из числа студентов. Ряд художников, участников указанных выше группировок, охотно посвящали свои картины теме, бывшей частой и в XIX веке: столкновению инакомыслящих, «своих» и «чужих», «отцов и детей». Действие таких картин неизменно изображалось происходящим в кругу буржуазной интеллигенции (например, «Чужие» В. Б. Адена, «Отцы и дети» А. И. Кудрявцева). В картине В. А. Кузнецова «Университет закрыт» (род. 1877; конкурсная выставка 1909 года¹) вся обстановка характеризует уже крупную буржуазию, подобно многим произведениям беллетристов этой поры, таких полулиберальных, как П. Д. Боборыкин или П. П. Гнедич. В рисунке А. П. Апсита (потом работавшего в Латвии, известного иллюстратора произведений Л. Н. Толстого) к заключенным, нелегально представляющимися арестованными революционерами, нисходит «утешать» некое небесное видение.

Отметим, возможно, забегая вперед, что среди художников петербургских организаций и в 1905—1907 годы, и сразу же после спада революционной волны широко распространились мотивы грусти, обреченности, минорного пессимизма, ухода от борьбы, даже от изображения человека. Дань такой «тоске» отдали и И. С. Горюшкин-Сорокопудов, и пейзажисты, множившие изображения заброшенных усадеб и разоренных, нищих, безнадежно-печальных деревень. Одна из картин Передвижной выставки 1909 года так и называлась — «Печальная русская деревня» (С. Ю. Жуковский; сравнить картину можно с «Заброшенной деревушкой» Е. Н. Стахеевой и с очень многими другими). Абсолютно жуткой, вполне уже антихудожественной аллегорией неотвратимой гибели отмечена была картина «Часы» В. И. Мухометова, появившаяся на конкурсной выставке 1906 года. Автор этой композиции, в сущности только безвкусной иллюстрации к одному из рассказов Э. По, ничего общего не имел с модернистическими течениями. Ряд тяжелых сцен убийств, расстрелов, разгонов демонстраций изобразили и молодые художники, всецело сочувствовавшие революции и сотрудничавшие в сатирической журна-

листике, такие как приобретший впоследствии широкую популярность живописец Н. И. Фешин (ученик И. Е. Репина), Н. В. Пирогов и еще другие; трагизм их сцен, как и тех, которые уже встречались в нашем обзоре (Маймон, Геллер) или которых надо еще коснуться (С. В. Иванов), не имел ничего общего с аллегоризмом Мухометова или с пассивной печальностью певцов «Горя» (картина И. Л. Горохова на выставке Петербургского общества художников 1909 года), «Воспоминания о былом» (М. С. Хренов), «Эпилог» (Н. А. Сергеев) и других...

* * *

Подлинно прогрессивной на этом общем фоне является деятельность трех мастеров, которым мы по справедливости должны уделить особое место в истории художественной культуры того времени. Качество их творчества, мастерство их живописи оказываются не случайно совпадающими с глубиной и интересом их образов, с важностью затрагиваемых ими социальных тем. Характерно, что двое из этих трех мастеров принадлежали к Товариществу передвижных выставок — Н. А. Касаткин и Л. В. Попов. С. В. Иванов был деятелем реалистически устремленного крыла «Союза русских художников». Двое (Касаткин и С. Иванов) работали в Москве, третий — в провинции. По возрасту и школе между ними не было значительной разницы. С. В. Иванов родился в 1864 году, Н. А. Касаткин — в 1859, Л. В. Попов — в 1873 году. С. В. Иванову были одинаково близки интересы рабочего класса и крестьянства, Н. А. Касаткин одним из первых посвятил свое искусство пролетариату, Л. В. Попов — крестьянству, молодому, поднимающемуся, чуткому к агитации. В творчестве этих трех мастеров, работавших в живописи и в станковой графике, революция 1905—1907 годов получила наиболее полное выявление. Реализм, проявленный в картинах поражения и подъема, стремление к воплощению положительного типажа характеризуют творчество трех художников. Наиболее близкий к традиционным формам изобразительного искусства Н. А. Касаткин создал в 1905—1907 годы ряд образов, акварелей и рисунков, этюдов и композиций, по живости и новизне трактовки приближающихся к Репину и Серову; С. Иванов и Л. Попов были с начала своей деятельности представителями живописного реализма, чуждавшегося сухости или выписанности картин ранних передвижников, и представляют в русском изобразительном

¹ О В. А. Кузнецове см.: «Каталог произведений художника В. А. Кузнецова», ЛСХ, 1945.



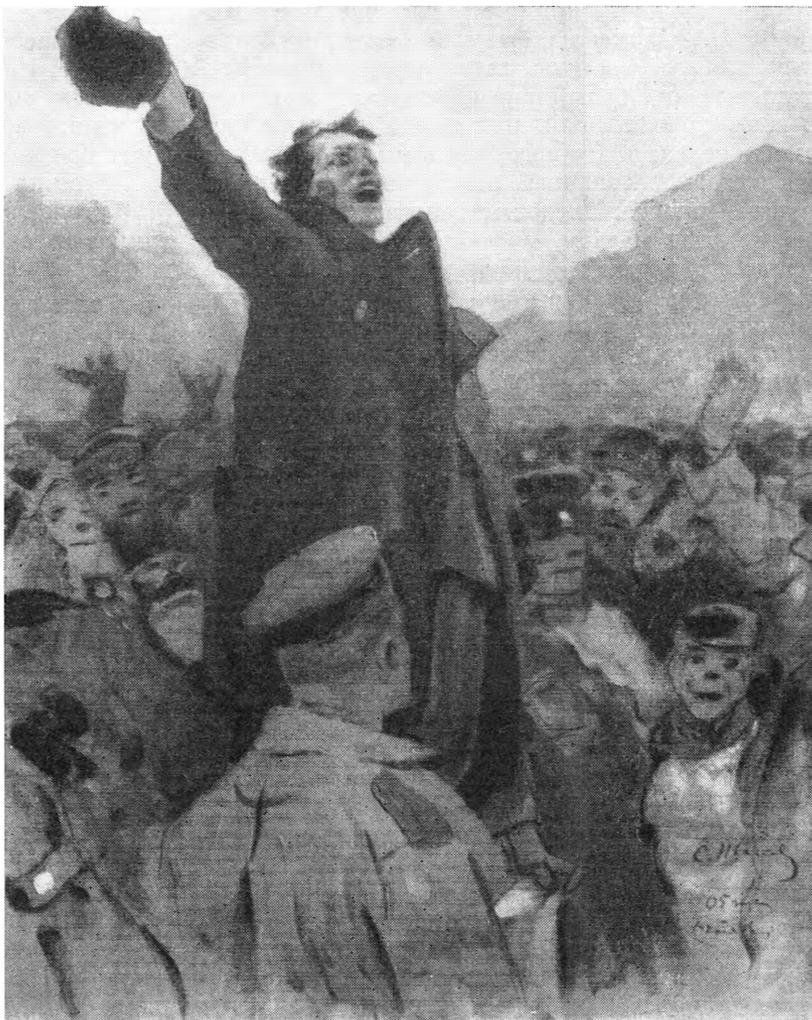
*Н. К а с а т к и н. Боевик. 1905 год.
Гос. музей Революции СССР*

искусстве некоторый, если и не очень близкий, аналог Чехову — автору «Мужиков», «В овраге». Н. А. Касаткин ближе к В. В. Вересаеву. Последние сопоставления всегда будут оспоримы; но специфика изучения художественной культуры в ее целостности требует от нас безбоязненной постановки вопросов о близости приемов искусства в самых разных отраслях его профессионального воплощения.

Касаткин и Иванов (меньше Л. Попов) подошли к революционным годам уже зрелыми мастерами. Их характеристика не входит в круг задач данной статьи. Здесь надо осветить то, как выразилась в их творчестве революция.

Касаткин, быть может, лучше, чем кто-либо, отразил революционные события 1905—1907 годов с позиций рабочего класса. По воспоминаниям друзей, Касаткин в дни нарастания революционной ситуации в Москве ни минуты не сидел дома, пробирался в тюрьмы, был арестован. Художник работал и над темой 9 Января. Снятая с Передвижной выставки цензурой картина «Тревожное» (1905) изображала женщину-рабочую у окна, ждущую возвращения мужа с демонстрации. Замечателен образ «рабочего-боевика» (1905), быть может, вообще лучшее изображение героического участника московских баррикадных боев. Используя темный силуэт стоящей в рост фигуры, придавая ей строгий, сознательный, уверенный вид, Касаткин создал новый облик русского человека. В упомянутой картине «После обыска» (1905) выразителен обратный прием — интерьер без человеческой фигуры, темнота, озаренная одним огарком свечи. Лаконичной силой выразительности запечатлены картины «Беззаветная жертва революции» и «Последний путь шпиона». Акварель «Студент» — более жанрово решенный тип участника революции. В картине «Похороны Баумана» Н. А. Касаткин дал только первичные композиционные наброски; в 1906 году он создал большую картину «Атака завода работницами», очень быструю по живописи, производящую впечатление незаконченной, но черпающую именно в этом приеме открытых мазков, замены четкого рисунка напряжением цвета новую выразительность. По теме картина соответствует передовым традициям передвижнического реализма. По художественному языку и образному строю она нова, в большой мере обязана современным живописным исканиям, только тяжела по цветовому решению. Композиционные приемы выделения фигур против света, обыгрывание темных силуэтов на светлом фоне — новый по отношению к XIX веку художественный прием.

*С. Иванов. Митинг. 1905 год.
Гос. Третьяковская галерея*



Касаткин оставил много рисунков, набросков, неоконченных произведений. В его искусстве революция 1905—1907 годов отразилась если не полно, то достойно. Приходится жалеть, что до нас не дошли иные замыслы художника — «Призыв к восстанию», аллегорически решенный художником «Спор», превращенный впоследствии Касаткиным в поединок рабочего со смертью.

Последовательнее и проще отражение революции в творчестве С. В. Иванова. Еще до 1905 года Иванов писал «Бунт в деревне», в 1903 году на первой выставке «Союза русских художников» была выставлена «Забастовка». К 1905 году относится «Расстрел», картина столь же потрясающая, как и во всем новая, чуждающаяся изображения и массы жертв и ряда палачей,

производящая тем более сильное впечатление. Художник повторил композицию в офорте, создал в офорте несколько позднее еще одну сцену «У стенки». Акварель «Победили» — сцена после расстрела, лежащие на снегу трупы — переключается с набросками «Усмирили», «Лихая победа». Тема карательных отрядов решена Ивановым в художественно законченной картине «Едут! Карательный отряд» (Гос. Третьяковская галерея). Картину эту следует считать одной из лучших русских картин на тему революции. Художник работал над ней несколько лет и с несомненной силой изобразил в ней толпу крестьян, как будто пассивно, но вместе с тем сосредоточенно-сурово ждущую злую напасть — казачий отряд.

Иванов, лично принимавший участие в похоронах Н. Э. Баумана, бывший в среде студенчества в осажденном полицией здании Университета, оставил целый ряд зарисовок участников революционных дней. Картина «Похороны Баумана» осталась и у него, как и у Н. А. Касаткина, в стадии первичных композиционных набросков. Приобрел художественную выразительность эту работу маслом, посвященный митингу на улице с фигурой поднявшегося над толпой оратора. Взнос Иванова в тему революции количественно очень велик, но характерно, что ему, как Касаткину, почти не удалось демонстрировать своих вещей на выставках тех лет.

Представляется несколько парадоксальным, что более всего удавалось выставлять свои картины, несомненно, связанные с революционными событиями 1905—1907 годов, третьему из выделенных художников — Л. В. Попову. Объяснено это может быть подходом художника к его темам. Его задача — характеристика действующих сил и людей. Молодой художник с пониманием и сочувствием изображает крестьян, лица и фигуры которых выражают их сознательную готовность к действию. В тематику Попова входит «Манифестация», не как издали показанная, порою безликая масса в движении, а как объединение живых конкретно-выразительных людей, каждый из которых дружелюбно охарактеризован художником. Картина Попова, подлинное название которой «Вставай, поднимайся!» было в каталоге Передвижной выставки заменено из цензурных соображений ничем не говорящим «В деревне», картина, цензурой изуродованная (художник был принужден «убрать» с нее изображение красного знамени), вызывает на сопоставление с упомянутым «Митингом» С. В. Иванова. Живописные качества, динамика, сочность цвета останутся на стороне старшего, московского художника; картина Попова — новое по четкости характеристики типически решенных лиц, по упрощенности живописного языка, в котором проявляется монументальная плакатность, характерная для многих реалистических произведений будущего времени.

Художник создает ряд картин, в которых он показывает собеседования, чаще дружелюбные, нежели споры. Замечателен у него образ молодого «Агитатора» (отметим аналогичную группу в скульптуре П. О. Кюфферле). Образ читающего газету студента в более ранней картине И. Е. Рыбакова был явно слабее. Тема спора, противопоставления поколений, частая у передвижников в живописи и рисунке, также была

показана Л. Поповым. Сопоставляя образы крестьян-переселенцев в живописи С. В. Иванова с «Ходоками» Попова, мы не можем не отметить, что последние представляются более волевыми и более сознательными. Живопись Л. Попова более обобщена, более проста, более четка.

Русская реалистическая живопись 1905—1907 годов здесь, конечно, не исчерпана. Памятников гораздо больше, они разнообразнее. Наш обзор, намеренно обобщенный, как требует того вся наша тема, может быть закончен на двух картинах, дающих как бы мажорный аккорд в конце долгого ряда тяжелых тем. Для такого итога можно избрать некоторые произведения Б. М. Кустодиева, относящиеся к 1906 году, и упомянутую картину «Манифестация 17 октября 1905 года» И. Е. Репина, над которой художник работал несколько лет уже в годы реакции.

Работы Кустодиева посвящены рабочей манифестации путиловцев. Одна из них («Первомайская демонстрация у Путиловского завода») исполнена карандашом и акварелью. Другая («Манифестация») — гуашью, тушью, цветными карандашами. Замечательный мастер, с сатирическими произведениями которого мы еще встретимся, с неослабным вниманием всматривается в лица рабочих, передает их настроения, с большей добросовестностью, чем другие художники тех лет, изображает самый завод, из которого вышли демонстранты. Особенностью композиций Кустодиева остается его внимание к чисто эстетической стороне изображенных им сцен. Художник использует ритм чередования голубых спецовок рабочих, вышедших на демонстрацию от станков, алые пятна знамен, четкий рисунок темных древесных стволов над процессией, мощные группы заводских труб. Художнику удалось объединение этих отдельных элементов в целостное впечатление уверенной и крепкой силы; вместе с тем той подлинной стихийности, массовости, перед которой ничто не устоит, какая дана была в «Похоронах Баумана» В. А. Серова, Кустодиеву не удалось достигнуть. Его графическая композиция для «Календаря русской революции», которая по замыслу должна бы быть трагической, остается как бы чересчур эстетизированной, так много внимания посвятил художник рисунку деревьев фона¹.

Картина Репина была расценена по-разному. «17 октября» у Репина является примечательным опытом дать синтетический образ всей

¹ См.: М. Эткнд. Борис Михайлович Кустодиев. Л., 1960, стр. 53, 55, 57 и др.



И. Репин. Манифестация 17 октября 1905 года. Эскиз. 1906 год. Гос. музей Революции СССР

первой русской революции как политического события. Указывалось, что Репин не обратил достаточного внимания на социальную сторону первой русской революции. В его полотне изображена манифестирующая городская толпа, состоящая из интеллигенции, учащейся молодежи разных поколений, в числе представителей старшего узнавали портреты В. В. Стасова и С. А. Венгерова; известно, с каким полным восторженности уважением принял Репин освобождение шлиссельбургских узников. *Идея* картины Репина ясна: это радость амнистии, свержения цепей, дозволенности провозглашения лозунгов свободы. Дальше художник не идет. Грозность и неизбежность социального переворота, подъем масс трудящихся, трагизм огромных побед, купленных тяжелыми жертвами,— то, что предстояло,— Репину оставалось невидным. Если у Кустодиева мы были обязаны отметить введение в

сцены революции элементов зрелищности или эстетически оформляемой декоративности, то Репин неизбежно будет открыт критике за то, что он показал революцию только частично, внешне, классово-ограниченно¹. Остальное же в живописи Репина соответствует его обычному таланту: красочность, динамичность, характерность жестов, поз, лиц.

Два других крупнейших русских живописца тех лет, с одной стороны, В. И. Суриков, с другой — М. А. Врубель, откликнулись на первую русскую революцию созданием сатирических рисунков. «Основы самодержавия» Сурикова — три медальона: «Купец», «Священник» (точнее — архиерей), «Полицейский». Рисунок бегл.

¹ На безоговорочно революционном пафосе Репина настаивал З. И. Крапивин в своей диссертации 1950-х годов (неопубликованной). Ср. обратное мнение: И. Гр а б а р ь. Репин, т. II, М., 1964, стр. 182.

быть может, не включается в число лучших работ великого художника, но верен по существу, умен и меток, как и другой подцвеченный рисунок, изображающий отставного генерала, которого на пустой улице охваченного забастовкой города приветствует дворник. Совершенно неожиданными были два больших рисунка Врубеля, впервые показанные на одной из мемориальных выставок, посвященных художнику, в Москве в 1956 году, — сатирические обличия последних русских императоров. Рисунки настолько выпадали из общего стиля искусства Врубеля, что на окончательной большой экспозиции работ художника в Третьяковской галерее отсутствовали. Не ставя здесь вопроса об их подлинности, укажем, что в них, как и в упомянутых работах Сурикова, дан переход ко всей графике 1905 года. Она заслуживает специального анализа.

В итоге нашего обследования развития русской живописи, отражающей революцию 1905—1907 годов, некоторые мысли следует высказать, некоторые наблюдения напрашиваются.

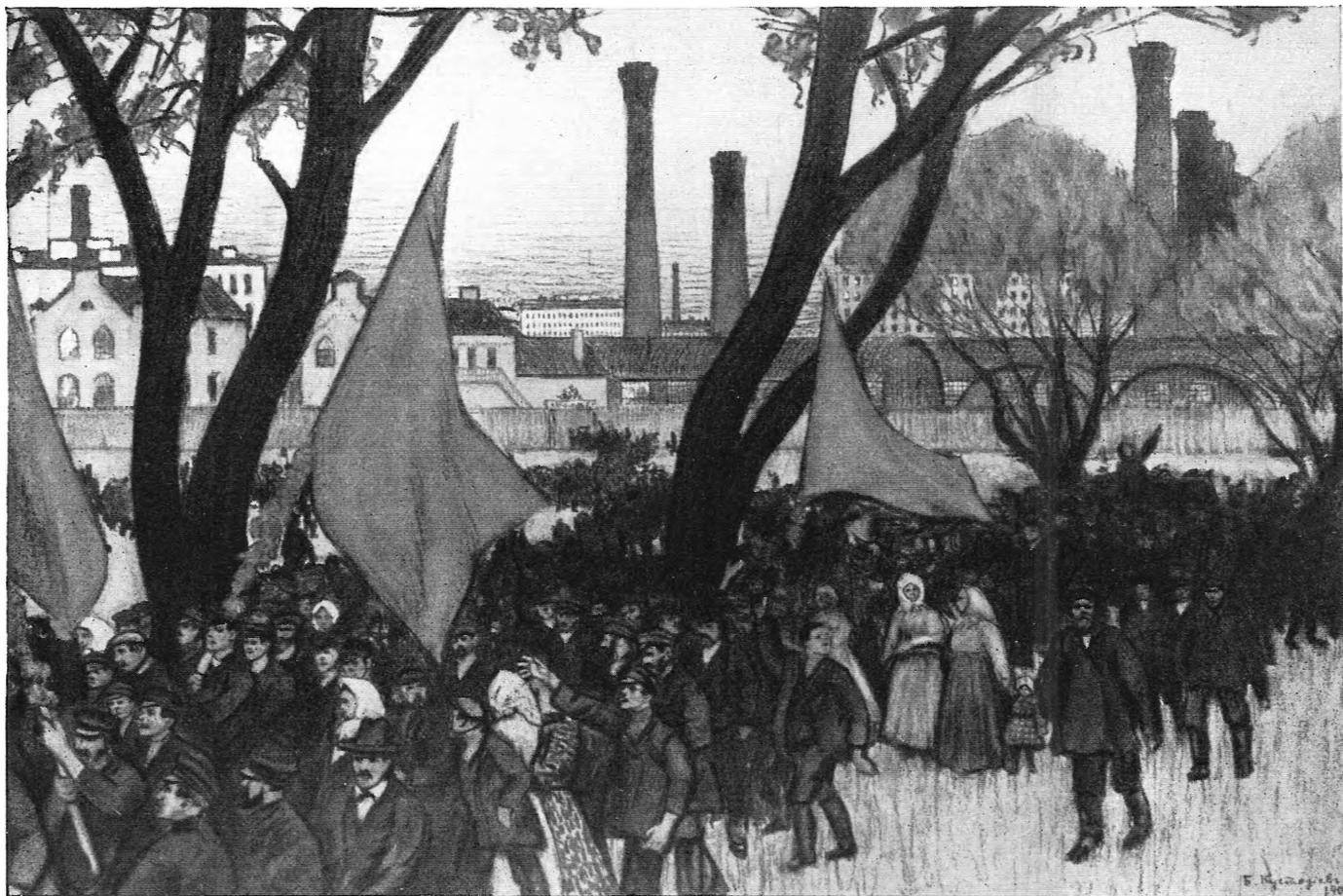
Русский живописный реализм все время жил. Он не кончался, не прерывался, но, конечно, менялся. Если в известном смысле «деградировали» старые организационные формы художественной жизни — высшая художественная школа или Товарищество передвижных выставок, — то на смену уходящим силам приходили новые. В Петербурге и в Академии художеств традиции П. П. Чистякова продолжили Д. Н. Кардовский и В. Е. Савинский. В Москве — В. А. Серов и К. А. Коровин. Новые художественные выставочные организации рядом с прежними сделали всю художественную жизнь разнообразнее и противоречивее. Специальное рассмотрение искусства групп, которые сознательно стали искать путей, — прежние непохожих, подчеркивает это разнообразие. Оно было выигрышем русской художественной культуры в целом.

Революция 1905 года стала экзаменом для русского искусства. «Новые» художники, за немногими исключениями, посвятили себя графической сатире. «Старики» в живописи, отразившей их наблюдения и переживания революции, не дали (в этом надо иметь мужество признаться) первоклассных картин, стоящих на уровне их прежних достижений. Но отразить, передать в искусстве события требовала совесть художника, в этом был долг русского искусства и в первую очередь живописи с ее великими общественными традициями. Получался парадокс, на который мы вновь не имеем права закрывать глаза. Н. А. Касаткин и С. В. Иванов сделали, что могли. Мы считаем историческим событием

фиксацию образа «Боевика» Касаткиным, хотя он и остался только фрагментом. Но столь же честно мы должны признать, что «Расстрел» С. В. Иванова и другие его картины на темы революции — тоже лишь фрагменты чего-то более крупного по замыслу. Несмотря на отдельные художественные качества картин И. И. Бродского и Б. М. Кустодиева, они также не адекватны по существу тому великому, что стало открываться в первой русской революции. Ее отразить всего ближе довелось художникам таким, как Маймон, Геллер, Верхотуров; Лукиан Попов был сильнейшим из этой группы; по качеству нам надо считать все их картины только попытками. Что же, искусству надо было порою становиться «иллюстративным». Надо, потому что этого требует история. Русская поэзия это знала. В Брюсов вспоминал Тютчева, называвшего счастливым того, «кто посетил сей мир в его минуты роковые». Признаем, что живописцы 1905 года часто были только «иллюстраторами» истории своего времени. Но «бесстрастными» они не оставались, и было их, пусть не «первоклассное», искусство нужным.

* * *

Русская сатирическая графика эпохи 1905—1907 годов приобрела широкую известность настолько, что иногда ею одной ограничивают исследование отражения первой русской революции в изобразительном искусстве. Мы видели, что это не так. В живописи русская революция 1905—1907 годов выразилась многообразно и интересно. Есть следы отражения революции и в скульптуре. А. С. Голубкина создала в те годы бюст К. Маркса, первый во всем мире. В своей разбитой статуе «Самсон» С. Т. Коненков, бесспорно, хотел выразить образ скованного, разрывающего путы богатыря-народа. Коненкову принадлежит портретный бюст «рабочего-боевика» Ивана Чуркина, остающийся замечательным синтетическим типом героя классовых битв русского пролетариата. Внимание к образам крупных народных движений прошлого неопровержимо связано с революцией 1905 года. Образ Степана Разина стал предметом большой, скорее, только внешне эффектной конкурсной композиции К. А. Вещилова в 1908 году, но непосредственно затем — содержанием значительной последней картины В. И. Сурикова, над которой великий живописец работал несколько лет. Можно утверждать, что в русском станковом искусстве первая русская революция оставила глубокий след.



*Б. Кустодиев. Первомайская демонстрация у Путиловского завода.
Карандаш, акварель, гуашь. 1906 год. Гос. музей Революции*

Это никак не должно приуменьшать значения факта исключительного подъема русской сатирической графики в 1905—1907 годы. Сатирические журналы — порой с очень острым политическим устремлением, иногда последовательно социалистические и даже большевистские, в подавляющем большинстве демократические, отчетливо антиправительственные, хотя в числе их были и реакционные, — никогда не появлялись раньше в таком числе и не воплощали такого количества изобретательной выдумки, остроумия и внимательности ко всем сторонам российской действительности. Казалось бы, что русская сатира 1905—1907 годов обследована и изучена хорошо и исчерпывающе полно. Это не совсем так. Общим тезисом работ, наиболее отчетливо выявленным уже в первой книге о русской сатире 1905—1907 годов (вышедшей в 1922 году в труде П. М. Дульского), было наблюдение, утверждавшее лучшими во всем огромном потоке карикатур, сатирических образцов, отдельных композиций на политические темы, работы художников группы «Мир искусства». В монографиях, посвященных Кустодиеву, Лансере, Кардовскому, Серову, это повторяется разнообразно и настойчиво. С этим надо согласиться и только повторить, что изучение художественной культуры не в праве ограничиваться одним «лучшим». Абсолютно неправильно останавливать свое внимание только на «среднем». Но изучение это должно, очевидно, иметь дело с максимально широким анализом всего.

Ранние русские сатирические журналы, существовавшие и до революции, почти не имеют для нас значения, несмотря на наличие среди художников того времени таких бесспорно талантливых рисовальщиков, как А. Ф. Афанасьев или П. Е. Щербов. История революционной политической сатиры нового типа начата публикацией журнала «Зритель» с лета 1905 года, выходившего под редакцией художника Ю. К. Арцыбушева, закрытого на № 17, возобновленного после декларированной манифестом 17 октября 1905 года «свободы печати», окончательно прекращенного после № 25. Последовали «Пулемет» Н. Г. Шебуева, затем в непрерывном потоке все новые и новые издания. Дульский в 1922 году насчитал 84 названия журналов сатирического направления за полтора года. В последней статистике число их доведено до 400, включая примечательное развитие сатирической журналистики в Прибалтике и на Украине. Для нас в данном обзоре важно отметить один из ранних сатирических журналов — «Сигнал», выпускае-

мый К. И. Чуковским и субсидируемый Л. В. Собиновым, «Жупел», смененный «Адской почтой», — орган художников, входивших в состав «Мир искусства», «Пламя» и «Светает» — журналы молодой художественной общественности Академии художеств с ближайшим участием И. И. Бродского, «Гамаюн» с литографированными рисунками А. И. Вахрамеева и И. С. Горюшкина-Сорокопудова, наконец, «Леший» и «Жало», стоявшие всего ближе к большевистским организациям. Более подробный и конкретный анализ здесь невозможен и не нужен.

В этом потоке журналов, которые все были иллюстрированы, издавались по-разному качественно, но с явной целью — всячески использовать искусство как орудие и оружие, исключительную роль, бесспорно, играли мастера «Мир искусства». Им принадлежало только два органа из сотен, ими выполнены были только единицы рисунков среди многих, но по качеству они на голову превышали остальные. Замечательный мастер В. А. Серов, бывший блестящим рисовальщиком и карикатуристом, в печати сатирических журналов выступил только раз, дав для первого номера журнала «Жупел» свою уже упомянутую композицию «Солдатшки». Предназначался для печати острый рисунок В. А. Серова «Виды на урожай» — стоящие в пирамиде солдатские ружья на пустынном поле. Не могли быть в те годы опубликованы рисунки, изображающие Николая II, раздающего награды солдатам-карателям. Все эти рисунки действительно высококачественны и соответствуют задачам политической сатиры, не являясь ни в чем «карикатурными». Равных им, может быть, не было. Подобных рисунков «Мир искусства» дал не слишком много. Графические работы И. Я. Билибина и М. В. Добужинского в «Жупеле» отличались высоким графическим мастерством. На одном рисунке, ставшем широко известным, Билибин вычертил пышную раму некоего портрета в стиле барокко, но поместил в нее реалистическое изображение осла. Получилась, конечно, сатира, сразу доходящая до зрителя (рама вызвала представление о царском портрете). Рисунок немедленно вызвал цензурно-политические кары. Во втором номере «Жупела» был изображен Московский Кремль в окружении моря крови. Этот рисунок М. В. Добужинского «читается» как символический, трагический, но и декоративный. Его же рисунок «Как наш славный генерал» представляется, скорее, забавной карикатурой, нежели злой сатирой. То же относится и к рисунку Билибина «Царь Дадон».

Композиции эти, бесспорно, эстетичны, выполнены с большим мастерством. Бесспорно, высококачествен рисунок Д. Н. Кардовского «Ну, тащися, сивко» из третьего номера «Жупела». Графически точно изобразил художник, бывший, как известно, участником не «Мира искусства», а Нового общества художников, пахаря, по обе стороны которого — конные казаки. Это — глубокое и тяжкое обвинение строю насилия. М. В. Добужинский в первом номере «Жупела» поместил рисунок «Октябрьская идиллия», который через несколько лет с незначительными изменениями был опубликован в немецком журнале «Симплициссимус» с подписью знаменитого немецкого графика Т.-Т. Гейне. Связь художников «Жупела» и «Адской почты» с мастерами «Симплициссимуса», завоевавшего себе славу лучшего сатирического журнала Европы, была сознательной. Виньетки Добужинского, как и иные его композиции ближайших после революции лет, стоят на неоспоримой художественной высоте.

Более категорическое и высокое суждение надо высказать о вносе в сатирическую печать молодых мастеров «Мира искусства» — Е. Е. Лансере и Б. М. Кустодиева. Лансере, мыслящий и передовой мастер, принявший на себя после закрытия «Жупела» даже самое издание «Адской почты», поместил в последней ряд рисунков, которые нельзя не назвать по-настоящему сатирическими. Это — разоблачение полицейщины («Тризна»), погромщиков, всех темных сил, бывших главными и первыми врагами революции. Рисунки выполнены с первоклассным мастерством и по сути своей безжалостны и бескомпромиссны. Б. М. Кустодиев для «Жупела» выполнил подлинно страшный аллегорический рисунок «Вступление», изображающий гигантский скелет смерти, вторгающийся в Москву. Рисунок высокого качества, его символика общедоступна. В «Адской почте» Кустодиев поместил группу шаржей на представителей царского правительства, объединенных с несколькими рисунками З. И. Гржебина в серию «Олимп». Они подлинно сатиричны, порою жутки, чего хотелось, очевидно, достичь художнику, и очень похожи, реалистичны по существу.

Историк художественной культуры обязан высоко оценить самый факт издания «Жупела», объединившего лучших русских мастеров литературы во главе с Горьким и искусства во главе с Серовым, поставившего себе с самого начала задачу — быть высококачественным и художественным органом общественно-политической са-

тиры. Он имел огромный успех в первую очередь в Петербурге и явно предназначался именно для него, для читателя и зрителя, кто мог бы ценить и мастерство штриха, и изысканность цвета, проявляемые Билибиным или Добужинским, а не только смелость их политического удара¹. А. Н. Бенуа был убежден, что не в сатире лежало подлинное призвание мастеров, оставшихся данниками «свободной» красоты и «свободного» искусства. «Скована жизнь — свободно искусство» — были слова, которые включил Е. Е. Лансере в издательскую марку известной фирмы Кнебель. Утопическое положение! Один из младших участников «Мира искусства» Б. Анисфельд выступал в том же «Жупеле» с композициями, совершенно символистскими, при всех их идейных передовых стремлениях остающихся неконкретными.

В № 21 журнала «Зритель» помещено было «Художественное обозрение», в котором говорится, что в Обществе поощрения художеств Н. К. Рерих распространял открытку со своим портретом и цитатой из «Стоглава» XVI века: «Живописцу подобает быть смиренну, кротку...» Возмущенная заметка подписана именем еще одного из художников, бывшего впоследствии членом «Мира искусства», — С. В. Чехонина. Внутренний раскол по чисто политическим причинам проходил и в «Мире искусства». Сам С. Чехонин был в годы революции (1905—1906) очень активным сотрудником сатирической прессы, участвовал в первом из всех русских сатирических журналов 1905 года — «Зрителе». Другой художник того же направления, Н. М. Ремизов, впоследствии, в годы реакции, один из деятелей «Сатирикона», давал ряд рисунков в журнал «Стрельбу». Эти последние, как и карикатуры Чехонина, отличались, с одной стороны, порой нарочитою, обусловленной цензурой отвлеченностью, с другой — более прямой направленностью, чем сатира «мирискусников». Можно считать, что свой лучший отклик на революцию последние дали не только на страницах «Жупела», но и в «Календаре русской революции», где помещено было 12 вполне серьезных и неоспоримо сильных, порою по-настоящему трагических рисунков Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиева, Е. С. Круг-

¹ История создания и кратковременной деятельности «Жупела» и «Адской почты», остающихся лучшими журналами русской сатиры 1905—1906 годов, освещена в кн.: И. Грабарь. Автобиография. М., 1937; О. Подобедова. Е. Е. Лансере. М., 1961; М. Этвинд. Александр Бенуа. Л., 1964; Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.

ликовой и других сочленов общества «Мир искусства». Конфискованный еще до выхода в свет «Календарь русской революции» вышел только после свержения царизма.

Если основная цель печати — организация масс, а помещаемая на страницах журнала графика имеет заданием помочь ей, то следует признать, что рисунки большинства русских сатирических журналов вряд ли могли вызвать в массовом читателе гнев и готовность к борьбе. Политическая печатная сатира должна была быть, очевидно, проще, доходчивее, понятнее. Она должна была давать не только отрицательные обличья врагов, которые вызывали бы презрение и ненависть, но и создавать положительные типы борцов, которые бы объединяли и мобилизовали, призывали смыкать ряды. Такие цели перед собою, несомненно, ставили иные сатирические журналы 1905—1907 годов. На их страницах не могли не появляться рядом с изображениями палачей лица их жертв, а параллельно осмеиваемым и разоблачаемым обличьям врага — образ друга. Опыты создания образов положительного героя революции были сделаны Н. И. Шестопаловым и особенно молодым художником И. М. Грабовским (род. 1878), бывшим в те годы еще учеником Академии художеств, учеником Репина, анонимным сотрудником «Пулемета» Н. Г. Шебуева. Здесь в № 2 Грабовский поместил рисунок «Его рабоче величество Пролетарий Всероссийский», в № 3 последовал его же рисунок «Русская свобода родилась на море», изображавший матроса с надписью «Потемкин» на бескозырке. Первый номер «Пулемета» открывался его рисунком «Долой», где произносящий это слово оратор был одет в студенческую тужурку и фуражку. Нет сомнения, что все три образа были достаточно убедительны и сильны, скорее образ матроса, чем ставший популярным рабочий. Эти три рисунка Грабовского выдвигают вперед реалистическую школу графики в русской политической революционной сатире. Они не имеют изощренной линейной системы рисунков сочленов «Мира искусства», их расцветка проще и примитивнее, но их действенность вне сомнений. На задней странице № 1 «Пулемета» было помещено воспроизведение царского манифеста с отпечатанным поверх его красным, выпачканным кровью оттиском ладони Трепова, который «к сему руку приложил». Именно этот лист журнала, в котором «рисунка» почти нет, остается в истории первой русской революции одним из самых действенных сатирических документов.

Безусловно интересными и наиболее смелыми

по содержанию среди сатир 1905 года были рисунки одного из старейших русских художников печати М. М. Чемоданова (1856—1906), подписывавшего свои рисунки псевдонимом «Червь» и работавшего еще в журналах 1870—1880-х годов. Рисунки Чемоданова выполнялись весьма просто и не претендовали ни на какую «эстетику». В большевистском журнале «Жало» один сознательно пародировал басню Крылова и представлялся копией популярной иллюстрации к Крылову художника второй половины XIX века И. Панова. Чемоданов для ясности написал на фигуре льва — «пролетариат», на туше поверженного медведя — «власть», на зайце, тянущемся к дележу добычи, — «либеральная буржуазия». Нет сомнения, что надписи на изображениях не художественны. Но достигнутая ими ясность была сознательной и нужной, самое применение текста и смысла старой басни к новой политической ситуации было правильным.

Бесспорно занимают заметное место среди произведений политической сатирической графики 1905—1906 годов (в 1907 году почти прекращенной) рисунки молодых художников, бывших тогда еще, как и Грабовский, студентами Академии художеств. Это в первую очередь И. Бродский, помещавший свои работы в журналах «Светает», «Пламя», «Леший». В иных — налицо аллегоризм (вроде «Устала»: на фоне условного опустошенного пейзажа изображен скелет); по все рисунки Бродского тщательно сделаны. Более реалистически жанровыми являются рисунки и литографии Н. Фешина, П. Добрынина, Н. Герардова (в журнале «Молот», издаваемом самим художником), Н. Пирогова (журнал «Гамаюн») и особенно А. Вахрамеева. Многие из этих рисунков почти полностью отказываются от условностей графического языка, от расцветки, от «эстетики». Силу действия они сохраняют и в трагичности своих тем и в их технике, строящейся на контрастах черных пятен, оживляемых порою красным. Взятая в целом, русская сатирическая журналистика 1905—1907 годов определяется количественно, если не качественно, именно этой группой рисунков. Именно она имела и наиболее широкое распространение. Особой популярностью пользовались самые простые рисунки М. Чемоданова, не побоявшегося изобразить царя на виселице. Его рисунки фотографировались и распространялись на открытках. Художник был арестован и выпущен на волю, только чтобы умереть. В мартирологе тех лет имен художников немало.

Русская сатирическая журналистика сознательно шла на то, чтобы быть доходчивой и живой, доступной и дешевой. Ее печать часто оставляла желать лучшего, хотя и можем мы указать, что «Жупел» печатался превосходно в лучшей из русских типографий Голике и Вильборг. Сатирическая журналистика родилась, расцвела и осталась в русской художественной культуре как плод революции 1905—1907 годов.

* * *

Нет сомнения, что революция 1905—1907 годов оставила значительный след в русской художественно-изобразительной культуре. Помимо последнего, отмеченного выше внедрения в нее сатирической журналистики, нельзя не отметить во всем изобразительном искусстве постоянного внимания к общественно-политической тематике. Без революции 1905 года не оказались бы сразу на своем посту такие художники, как И. А. Владимирова, И. С. Горюшкин-Сорокопудов. Последний работал в провинции, но память о революционных годах была там не менее жива, чем в столицах. Лучший из учеников В. А. Серова Н. П. Ульянов непосредственно после революции извлек свои наброски баррикад Пресни и создал ряд больших рисуночных композиций, которые остаются, возможно, лучшими среди изображений героических дней 1905 года. Вернулись к тематике 1905 года

Н. А. Касаткин, А. И. Вахрамеев, Н. И. Шестопалов и др. Преемственность революционной темы в искусстве — первое, что следует отметить, когда мы ставим вопрос о том, что дала революция 1905—1907 годов русской художественной культуре.

Быть может, самым главным итогом революционных лет явилось то, что ни один деятель искусства после революции не мог более «кичиться» своим индифферентизмом к политике, своим отрицанием внимания к общественности. В течение ряда следующих лет русская художественная культура возвращалась к тематике 1905—1907 годов или положительно их оценивая, или, наоборот, нарочито от них отворачиваясь.

Кровавый разгром первой русской революции, казни, ссылки, погромы, карательные отряды — эта сторона революционных лет также не могла не оставить своего следа в русской художественной культуре. Буржуазная культура, в том числе художественная, сделала судорожное усилие забыть уроки революции 1905—1907 годов. Пролетарская Россия его не забыла, и бережно донесла заветы революции до Октября. Интерес, внимательность, бережность к людям труда, исключительная важность борьбы пролетариата и просыпающегося, нового русского крестьянства было тем, на что открылись глаза искусства в 1905—1907 годах. И это было «открыто» уже раз и навсегда.

АРХИТЕКТУРА



АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

Т. П. КАЖДАН



Усиленное развитие на рубеже XIX—XX веков финансового капитала, крупной торговли и промышленности, сопровождавшееся временным экономическим подъемом, вызвало значительное оживление строительства. Наступил период так называемой «строительной горячки». Сооружаются фабрики и заводы, железные дороги и торговые помещения, банки и многоквартирные доходные дома. «Рост торговли, фабрик, городов, железных дорог,— писал В. И. Ленин,— предъявляет спрос на совершенно иные постройки, непохожие ни по своей архитектуре, ни по своей величине на старинные здания патриархальной эпохи»¹. Разрабатываются новые типы зданий—новые не по названию, а по своим функциональным особенностям, резко отличающиеся от возводившихся ранее доходных домов, торговых и административных сооружений.

К началу XX века складывается тип крупного железнодорожного вокзала с остекленным дебаркадером и большим зданием, включающим пассажирские залы и обслуживающие помещения. Новым явился и тип пяти-шестиэтажных зданий торговых домов и банков с многочисленными конторскими помещениями и центральным операционным залом, зачастую освещавшимся верхним светом. Среди торговых сооружений дальнейшее развитие получают пассажиры—трехэтажные, с несколькими проходами и крытые рынки, строившиеся по типу одноэтажного пассажира. В самом начале XX ве-

ка появляется новый тип крупного многоэтажного торгового здания—универсальный магазин. Большое распространение получили многоэтажные доходные жилые дома с квартирами, сгруппированными вокруг лестничных клеток в секции.

Серьезные изменения произошли и в строительстве учебных заведений, больниц, музеев, театров. В больничном строительстве крупные комплексы, состоящие из отдельных корпусов, заменили возводившиеся ранее единые монументальные сооружения. К театральным зданиям обычного типа прибавились так называемые «народные дома», в которых помимо зрительных зал с ярусами балконов и лож, развитой сценической части и фойе были предусмотрены читальные залы, клубные помещения и чайные². Своеобразие «народного дома» как типа здания было связано со свежими веяниями в общественной жизни России в начале XX столетия.

Новые типы зданий—производственные и общественные—имели обширные внутренние пространства, перекрытые без промежуточных опор с применением металлических, а вскоре и железобетонных конструкций. Разработке новых композиционных приемов в интерьерах

² Особенно широкое распространение получили «народные дома» с упрощенной планировкой: зрительный зал (или «аудитория») на 300—600—800 зрителей со сценой и иногда с балконом; библиотека-читальня и чайная. Во дворе таких «народных домов» в некоторых случаях возводились пристройки с ночлежным отделением и потребительской лавкой. («Зодчий», 1903, № 30, стр. 366; № 52, стр. 617; 1904, № 1, стр. 5; № 27, стр. 315).

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 530.

способствовала замена в начале XX века неограемых перекрытий из кирпичных сводиков по железным балкам ребристыми железобетонными перекрытиями и больших кирпичных сводов — тонкими железобетонными. Постепенно завоевывает признание каркасная конструктивная система, в которой каркас составляют железобетонные и металлические опоры (облицованные кирпичом) и связи, а заполнение — кирпич, бетон и стекло. Последнее приобретает в архитектуре промышленных и производственных, а вслед за ними и общественных сооружений особое значение. Большие остекленные поверхности, обеспечивающие хорошее освещение огромных помещений — цехов и залов, в сочетании со сложными металлическими и железобетонными конструкциями явились новыми, не использовавшимися ранее выразительными средствами.

Важную роль во внешнем облике архитектурных сооружений сыграли новые отделочные материалы — разноцветные матовые и глазурованные облицовочные плитки, специальный облицовочный кирпич разных оттенков, силикатный кирпич, керамика, долговечная цементная штукатурка с различными добавками, определявшими ее фактуру и цвет, а также по-новому примененный традиционный естественный камень — тесаный и «рваный», лещадь и пр.

Появление новых типов зданий, новых конструкций и новых строительных и отделочных материалов непосредственно влияло на разработку оригинальных пространственных композиций, побуждало мастеров к поискам новых художественных образов.

Вместе с тем процесс формирования новых образов в архитектуре протекал в чрезвычайно тяжелых и противоречивых условиях. Отрицательно влияла на художественные качества архитектурных произведений материальная и юридическая зависимость мастера от заказчика — зависимость более жесткая, чем в других видах искусства того времени. Более того, она ограничивала и реальные возможности прогрессивных архитекторов в их стремлении улучшить жилищные условия беднейшей части городского населения. А стремление такое было; свидетельством тому могут служить многочисленные выступления архитекторов в печати, на съездах зодчих, в собраниях обществ архитекторов и гражданских инженеров.

К началу XX века архитектурная практика стала более чем когда-либо делом общественным. В этом явлении нашли свое отражение демократические тенденции, пронизывавшие все области русской художественной культуры

предреволюционных лет, а также тенденции социально-экономического порядка, свойственные эпохе развитого капитализма.

Прогрессивная историческая роль капитализма, по словам В. И. Ленина, состояла в «повышении производительных сил общественного труда и обобществления его»¹. Для промышленной буржуазии и финансовых воротил архитектура, выполнявшая помимо своего основного назначения функции рекламы, была одним из средств обогащения. Вместе с тем архитектурные сооружения, такие, как доходные дома, промышленные и торговые здания, железнодорожные вокзалы, гостиницы и рестораны, сами являлись источниками прибылей. К этому надо добавить, что строительное производство (а следовательно, и входившее в него архитектурное проектирование) было одной из важных отраслей промышленности. Поэтому развитие архитектуры в эпоху капитализма, в большей степени подчинявшееся законам развития производства, было невозможно без объединения усилий многих зодчих. Может быть, этим и объясняется тот факт, что архитектура вышла на общественную арену несколько раньше, чем другие виды искусства².

Бурную деятельность развили основанные еще в 1860—1870-х годах первые русские общественные объединения архитекторов — Московское архитектурное общество (1867) и С.-Петербургское общество архитекторов (1871). В начале 1900-х годов к ним прибавились Общество архитекторов-художников³, охватившее архитекторов, окончивших Академию художеств, и Общество гражданских инженеров, в которое входили бывшие воспитанники Института гражданских инженеров.

В конце 1901 года внутри С.-Петербургского общества архитекторов создается Общество взаимопомощи архитекторов-художников, которое кроме обязательного для всех обществ содействия разработке «технических и художественных вопросов» должно было «оказывать помощь нуждающимся членам общества и их семьям». При Обществе взаимопомощи бы-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 597.

² Так, например, I съезд русских зодчих состоялся за два года перед I съездом художников России, выпуск специализированных архитектурно-строительных журналов опередил на добрых 25 лет издание журналов, посвященных изобразительному искусству, и на 17 лет — театру.

³ Первое общее собрание членов Общества архитекторов-художников состоялось 12 января 1904 года («Зодчий», 1904, № 2, стр. 11).

ло учреждено «Бюро по доставлению работ молодым архитекторам и художникам»¹.

На многочисленных регулярных собраниях этих обществ ставились доклады и сообщения, посвященные современному зодчеству, архитектурным конкурсам, выставкам, исследованиям и обзорам в области истории архитектуры, строительному законодательству, строительной технике, санитарной технике, архитектурному образованию и пр.

Одним из наиболее плодотворных проявлений деятельности архитектурных обществ была организация съездов русских зодчих (в 1892, 1895, 1900, 1911 и 1913 годах), перед которыми стояла задача объединения творческих усилий мастеров в разработке проблем, касающихся путей развития архитектуры того времени². На съездах обсуждались доклады, связанные с теорией и практикой современной архитектуры, инженерно-техническими, санитарными вопросами, а также вопросами юридическими и организационными.

В дни съездов устраивались выставки, на которых экспонировались произведения современного зодчества (в виде проектов и фотографий с осуществленных произведений), новых строительных материалов, санитарного оборудования и др. Большой популярностью пользовались экскурсии с осмотром возведенных в последние годы сооружений.

Архитектурные выставки устраивались и в период между съездами. Так, в начале 1903 года в Петербурге была организована по инициативе И. Э. Грабаря³ «Выставка современного искусства», на которой были представлены образцы мебелировки жилых комнат, выполненных по рисункам И. Э. Грабаря, А. Н. Бенуа, А. Я. Головина, Е. Е. Лансере и Л. А. Шервуа⁴. В декабре 1902—январе 1903 года в Москве состоялась Выставка архитектуры и художест-

венной промышленности нового стиля. На ней были показаны работы И. А. Фомина, В. Ф. Валькотта, Л. Н. Кекушева, художников Абрамцевской мастерской К. А. Коровина и Е. Д. Поленовой и многих других, а также произведения английского архитектора Ч. Макинтоша и австрийского архитектора Й. Ольбриха⁵. В апреле 1904 года в Москве открылась Архитектурно-художественная выставка, на которой экспонировались архитектурные проекты, строительные материалы, утварь, мебель, декоративные вещи, майолика Строгановского училища, керамика Абрамцевской мастерской и др.⁶ В 1905 году в Петербурге была организована Архитектурно-художественная выставка, среди экспонатов которой были произведения И. А. Фомина и проект храма на Куликовом поле А. В. Щусева⁷.

Большое место в работе архитектурных обществ занимали многочисленные архитектурные конкурсы. Конкурсы объявлялись на проектирование не только уникальных зданий храмов, театров, банков, но и жилых домов, школ, технических училищ и больниц. Значение конкурсов не исчерпывалось их прямыми результатами — получением наилучшего проекта. Велика была их воспитательная роль: конкурсы служили хорошей школой для молодых архитекторов, которые принимали в них участие наряду с опытными зодчими. Подробный критический анализ всех представленных на конкурс проектов, с которыми жюри выступало на заседаниях обществ, должен был способствовать творческому росту архитектурной молодежи.

Все материалы, связанные с работой архитектурных обществ, съездов, жюри конкурсов, широко публиковались в «Зодчем» и многочисленных других архитектурных журналах, появившихся на рубеже столетий⁸, а также в спе-

¹ «Архитектурный музей», 1902, вып. 1, стр. 10.

² «Наши зодчие разбросаны... соединенные вместе, двигали бы искусство вперед», — так определила цель организации I съезда русских зодчих его инициатор архитектор П. Ю. Сюзор («Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге. 1892», СПб., 1894, стр. XI). Позднее эта задача была сформулирована более четко, но поставлена только перед Художественным отделом съезда: «Занятия этого отдела будут посвящены рассмотрению всех вопросов, касающихся развития архитектуры в России, и исследованию направления и путей, по которым должно идти отечественное зодчество» («Дневник высочайше утвержденного II-го съезда русских зодчих в Москве. 1895 года». Под ред. Н. П. Машкова и А. А. Нетыхса. М., 1895, стр. 3).

³ При поддержке С. А. Щербатова и В. В. фон-Мекк. (Изл. Л-ского й. Постоянная выставка современного искусства. — «Архитектурный музей», 1902, вып. 6, стр. 70).

⁴ «Архитектурный музей», 1902, вып. 6, стр. 69—70.

⁵ «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 3, стр. 12—24; «Зодчий», 1903, № 9, стр. 113—118.

⁶ «Зодчий», 1904, № 15, стр. 181.

⁷ «Зодчий», 1905, № 10, стр. 125—126.

⁸ Начатый изданием в 1872 году первый в России ежемесячный архитектурный журнал «Зодчий» пополняется в 1895 году еженедельным приложением «Неделя строителя» (В 1902 г. «Неделя строителя» слилась с «Зодчим», который стал выходить четыре раза в месяц). К 1895 году относятся также первые номера журнала «Наше жилище», вскоре переименованного в «Строителя». Начало 1900-х годов в архитектурной периодике связано с выходом целой серии больших и малых хорошо иллюстрированных журналов. Так, в это время издаются «Архитектурные мотивы» (М., 1899—1902) — журнал, в котором рассматривались вопросы современной архитектуры, техники и художественной промышленности; «Архитектурный музей» (СПб., 1902—1903), посвященный современной архитектуре и истории архитектуры, «Искусство строительное и декоративное» (М., 1903), «По-

циальных изданиях. Следует отметить, что подобное оживление архитектурной журналистики в начале XX века наглядно свидетельствует об общественном характере архитектурной жизни тех лет.

Широкое общественное обсуждение проблем, связанных с развитием современной архитектуры, на съездах, в архитектурных обществах и в печати способствовало развитию прогрессивной теоретической архитектурной мысли. Но это с еще большей остротой заставляло ощущать противоречие между многими передовыми замыслами и сложными социально-экономическими условиями, в которых проходило реальное творчество зодчих тех лет. А. В. Щусев с возмущением писал, что даже в «чуждой утилитаризму» культовой архитектуре зодчий вынужден «терпеть рабское стеснение в формах». «Стеснения исходят не только от самих заказчиков — духовенства или жертвогателей, понимающих только так называемую «благотворную» архитектуру (вернее, мишурную бутафорию), — но главным образом от учреждений, контролирующих проекты и предъявляющих к ним нормальные, т. е. обезличивающие требования»¹.

Ощущение своего бессилия в гораздо более обширной области архитектурного творчества — жилом зодчестве, в деле улучшения жилищных условий городского населения заставляло мастеров в расчете на исполнение хотя бы минимальных необходимых требований сознательно выдвигать половинчатые предложения.

В качестве примера можно привести доклад архитектора С. Я. Тимоховича на II съезде русских зодчих, посвященный благоустройству квартир². Он разделил жилище на 4 группы: 1) особняки и богатые городские квартиры; 2) квартиры «средней руки» (т. е. доходные дома); 3) дешевые, мелкие квартиры и меблированные комнаты; 4) квартиры для бедных мастеровых, подвальные и чердачные помещения, углы и ночлежные дома. Как объект для исследования Тимохович взял только квартиры второй группы. Первую он оставил по вполне понятным соображениям. Относительно третьей пренебрежительно заметил, что какие-либо перемены

здесь невозможны «ввиду некультурности их обитателей, которые... не будут сами способствовать исполнению этой идеи». И хотя он признавал, что «первою задачей из человеколюбия было бы позаботиться об уменьшении того вреда, который приносят сырые, темные, вонючие и тесные квартиры бедняков, т. е. квартиры 4-й группы», но решил ими не заниматься из-за «великих затруднений», «которые встречает на своем пути проба их улучшения».

В докладе Тимоховича наряду с трезвой оценкой социально-экономической обстановки, затруднявшей даже редкие отдельные эксперименты улучшения жилья рабочего в дореволюционной России, отразились и взгляды либерально настроенной интеллигенции, высказывавшейся за прогресс, но лишь при соблюдении интересов буржуазии, в пределах установленной царским правительством законности.

Откровенным либерализмом отличались и некоторые весьма передовые по высказанным в них мыслям выступления зодчих.

Разве не заслуживает внимания прогрессивная для той эпохи идея пропаганды искусства архитектуры среди народа? Конечно, осуществление подобной пропаганды в условиях царской России на фоне страшных трудоб, в которых обитали рабочие, вряд ли было бы действенным. Но изложенные в подкрепление этой идеи мысли представляют несомненный интерес.

Е. Е. Баумгартен, который писал о необходимости эстетического перевоспитания общества, с тем чтобы оно получило возможность «понимать и ценить архитектуру и прикладное искусство», предлагал проводить это перевоспитание с помощью школы, лекций при музеях и выставок³. Баумгартен подробно излагал программу реорганизации школьного преподавания, считая, что кроме рисования следует ввести изучение истории искусства и архитектуры. Он дал ряд методологических рекомендаций, связанных с преподаванием этих предметов. Баумгартен считал необходимым рассматривать произведения искусства в связи с бытом, нравами и историческими условиями эпохи, в которую они были созданы, а ознакомление с архитектурными формами производить в процессе сопоставления их с конструкциями зданий. «Изучение выдающихся произведений архитектуры и художественной промышленности разных эпох, —

стройка» (М., 1903), «Записки Московского архитектурного общества» (М., 1905—1908), «Ежегодник Общества архитекторов-художников» (СПб., 1906—1916) и многие др.

¹ А. Щусев. Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре. — «Зодчий», 1905, № 11, стр. 132.

² «Проект благоустроенных квартир в гигиеническом и санитарном отношении». — См.: «Труды II съезда русских зодчих в Москве». Под ред. И. П. Машкова. М., 1899, стр. 179—185.

³ Е. Баумгартен. Общество и художественная архитектура. — «Архитектурный музей», 1902, вып. 3, стр. 24—25; вып. 4, стр. 33—34; вып. 5, стр. 43—45; вып. 6, стр. 54—57.

говорил Баумгартен, — «...должно давать назидательный пример того, как выразилась данная форма в конкретных условиях»¹.

Сходной теме был посвящен доклад архитектора А. И. Бернардацци на III съезде русских зодчих в 1900 году («Народный музей будущего»). Хотя он и был пронизан туманными фразами о «возрастающем проявлении человечности», о «духе, создающем внешнюю форму», о «сближении людей и сословий», выраженная в нем идея организации особых галерей-музеев вдоль улиц, по которым рабочие идут на работу, представляет немалый интерес². Разработку подобного типа «художественного музея» Бернардацци рассматривает как задачу особой важности, так как он должен помочь «сделать предметы искусства, этот цвет народного достоинства, легко достижимым для всего народа»³.

Своеобразный отклик эта идея получила в проекте генерального плана города Дальнего, автор которого, как мы увидим дальше, предусмотрел возможность размещения среди аллей центрального бульвара города павильонов для местных выставок.

Прогрессивная теоретическая архитектурная мысль развивалась в различных направлениях — в борьбе с эклектикой, в стремлении к возрождению и переосмыслению национальных традиций русского зодчества, в процессе преодоления распространившегося в конце XIX — начале XX века так называемого стиля модерн, в борьбе за рациональную архитектуру и рациональную планировку городов и т. п. Однако многие явления, которыми характеризовалась архитектурная практика тех лет, имея своей исходной точкой прогрессивные теоретические тенденции, даже у крупнейших мастеров не всегда могли получить достойное этих тенденций художественное воплощение.

* * *

С первым десятилетием XX века связано начало разработки научных основ русского градостроительного искусства⁴. В это время пуб-

¹ «Архитектурный музей», вып. 6, стр. 55.

² В какой-то мере эта идея предвосхищала сложившуюся в советское время традицию экспонировать архитектурные проекты и произведения изобразительного искусства в праздничные дни в витринах магазинов.

³ А. Б е р н а р д а ц ц и. Народный музей будущего. — «Зодчий», 1900, № 8, стр. 107.

⁴ Н. Х о м у т е ц к и й. Архитектура России с середины XIX века по 1917 год (по материалам Москвы и Петербурга). Автореферат докторской диссертации. М.—Л., 1955, стр. 5.

ликуется ряд статей, посвященных планировке и благоустройству городов. В некоторых из них делается попытка обобщения градостроительного опыта России и Запада. Появляется также ряд интересных градостроительных замыслов. После продолжительного, более чем полувекового застоя в градостроительстве наблюдается некоторое оживление.

К концу XIX века архитектурный облик городов резко ухудшился, несмотря на растущее благоустройство их центральных районов. Такое изменение архитектурного облика городов находилось в большой зависимости от быстрого роста городского населения (под влиянием интенсивного развития капиталистической промышленности).

Темпы постройки в городах жилых и общественных зданий не поспевали за темпами прироста населения⁵. Основным стимулом развития города был частновладельческий интерес. Усилилась противоположность в застройке центра города и его окраин. Жилые кварталы в центре города были крайне переуплотнены, застроены высокими домами с глухими дворами-колодцами и лишены зелени. Бурно развивавшиеся промышленные предприятия часто возводились даже в центральных районах города, не говоря об окраинах, где заводов и фабрик, «отравлявших дымом и смрадом соседние кварталы и отрезавших их от берегов реки или моря»⁶, было особенно много. Так было, например, в Ростове-на-Дону, где заводские территории расположились вдоль реки, закрыв ее от города. Отрицательно сказались на архитектуре городов и железнодорожные пути, врезавшиеся в глубь городской территории. Вокруг этих путей образовывались большие неблагоустроенные районы, беспорядочно застроенные зданиями складов, станционными сооружениями, депо, бараками.

Параллельно с развитием старых городов в районах каменноугольных и рудных месторождений (в Донецком бассейне, на Урале и других местах) возникали новые поселки городского типа. Однако они обстраивались главным образом бараками или даже землянками, как это было в Юзовке; комфортабельные дома возводились только для руководящего и инженерно-технического персонала предприятия, владельцев ма-

⁵ Городское население европейской части России с 1863 по 1897 год возросло на 97%; особенно возросло население крупных промышленных центров, которое за тот же период увеличилось на 153% (В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 558—560).

⁶ «История русской архитектуры». М., 1956, стр. 524.

газинов и т. д. Скученная застройка подобных поселков, лишенная упорядоченной планировки и минимального санитарного благоустройства, служила поводом к многочисленным пожарам.

Своеобразную реконструкцию претерпевали города Средней Азии, присоединенной к России в 1860—1870-х годах. Построенная в 1880-х годах Среднеазиатская железная дорога, соединившая Ташкент с Красноводском, вызвала к жизни ряд благоустроенных городских районов европейского типа¹. Вместе с тем застраивались эти новые районы, а зачастую одновременно реконструировались и старые (после землетрясения, как это было в Ашхабаде) при полном игнорировании местных особенностей — климатических, национальных и пр. Вместо кирпичных и саманных домов здесь возводились дома деревянные, для чего издалека по железной дороге и на лошадях доставлялся строительный лес, которым Средняя Азия не располагает; деревянные дома покрывались железными крышами, накалявшимися в жару².

При всей хаотичности застройки русских городов в эпоху капитализма и господства в ней частновладельческого произвола со стороны государства были попытки подчинить градостроительство определенному контролю. Но они сводились главным образом к решению второстепенных, мелких и случайных задач, а также к формальному утверждению в государственных органах проектов новых зданий, непременным условием чего было соблюдение «красных линий» и установленных противопожарных и санитарных норм (особенно в центральных районах города)³.

¹ А. Бунин. *История градостроительного искусства*, т. 1. М., 1953, стр. 486.

² Вот, например, отчет о реконструкции Анджиана: «Город постепенно преобразуется, в особенности новая, русская часть его. По всему русскому городу вырастают стройные деревянные и каркасные дома с затейливыми деревянными крылечками... Все строения возводятся обязательно под железной крышей, как наиболее легкой; карнизы и другие украшения фасада зданий тоже деревянные, часто резные... Вообще постройки Анджиана резко изменили свой характер. Если прежде кирпич составлял главную и основную часть строительного материала, то теперь к нему прибегают в постройках лишь в случаях крайней необходимости; преобладающий элемент в материале настоящих построек — дерево» («Зодчий», 1903, № 28, стр. 347).

³ Центральным органом, который осуществлял в конце XIX — начале XX века государственный контроль над застройкой городов всей России, был созданный еще в 1855 году при Министерстве внутренних дел Техническо-строительный комитет. Его задачей было проектирование городов и отдельных сооружений и рассмотрение проектов, представленных в министерство губернскими правлениями. Но на деле Техническо-строительный комитет уделял внимание

Принципиально изменились по сравнению с XVIII — началом XIX века, и далеко не в лучшую сторону, художественные требования, предъявлявшиеся к архитектурным произведениям. Они касались в основном вопросов регулярности, определенной этажности, внешней представительности, богатства украшения фасадов. Последнему придавалось столь большое значение, что в ноябре 1903 года Петербургская дума с целью поощрения застройщиков, «не жалеющих средств» на украшение главных фасадов зданий, вынесла постановление о назначении премий «за лучшие лицевые фасады частных домов в С.-Петербурге».

К чести петербургских архитекторов следует отметить, что на обсуждении постановления в С.-Петербургском обществе архитекторов⁴ оно подверглось заслуженной критике. Выступавшие говорили о нелепости присуждения премий за одни только «лицевые», уличные фасады независимо от ансамбля улицы, от планировки самих зданий и их объемного построения; выражалось сомнение в праве членов думы выносить решения по архитектурно-художественным вопросам, не имея соответствующего профессионального образования.

Подобное премирование, несмотря на противодействие архитектурной общественности, неоднократно проводилось в последующие годы не только в Петербурге, но и в Москве и других городах. Оно в большой степени способствовало распространению дурного вкуса в архитектуре и оказало тем самым плохое влияние на художественный облик городской застройки рассматриваемого времени.

Хаос и произвол в градостроительстве эпохи капитализма ярко проявились в искажении старинных архитектурных ансамблей, беспорядочно обстраивавшихся современными зданиями, что грубо нарушало условия их зрительного восприятия. Ряд ансамблей в эти годы был частично или даже полностью уничтожен. Стремление частных предпринимателей обзавестись в наиболее оживленных частях города крупными коммерческими предприятиями — гостиницами, большими универсальными магазинами и т. п., с од-

только крупнейшим государственным постройкам. Наряду с указанным комитетом, строительством и планировкой Петербурга, Москвы и провинциальных городов ведали с 1870 года городские управы, согласовавшие с ним важнейшие проекты и решения. В городских управах утверждались проекты всех вновь возводимых сооружений.

⁴ Правда, целью обсуждения указанного постановления было не его изменение, а лишь «выяснение взгляда присутствующих на рассматриваемый вопрос». («Зодчий», 1903, № 48, стр. 559—560).

ной стороны, и необходимость улучшения санитарного благоустройства центральных городских районов, расширения улиц и площадей с целью увеличения их транспортных возможностей — с другой стороны, привели на рубеже XX столетия к значительному усилению этого процесса, начавшегося еще в середине XIX века. Инертность архитекторов в отношении вопросов, связанных с организацией вокруг вновь возводящихся либо перестраивающихся сооружений значительных ансамблей или с органическим включением этих сооружений в уже существующие ансамбли, обуславливалась в определенной степени непреодолимыми трудностями, с которыми им приходилось сталкиваться в те годы. Однако урон, нанесенный при этом художественному облику городов, был огромным.

Театральная площадь в Москве первоначально была задумана как целостный замкнутый ансамбль, в котором доминировало здание Большого театра. Ее боковые стороны были обстроены трехэтажными домами, получившими единую архитектурную обработку. Развивающееся городское движение превратило Театральную площадь в определенный узел, в котором пересекались многие важнейшие транспортные артерии города. Это вынуждало отказаться от замкнутого характера площади. Кроме того, стремление использовать центр города в коммерческих целях привело к постройке крупнейшего в Москве универсального магазина (ныне ЦУМ; архитектор Р. И. Клейн, конец 1900-х годов), гостиницы Метрополь (архитектор В. Ф. Валькотт, 1900-е годы), перестройке в 1870-х годах дома Полторацкого под театр антрепренера Лентовского¹ и надстройке дома Б. Сенатской типографии (пл. Свердлова, № 3/6, 1900-е годы)². Совершая все эти изменения в ансамбле Театральной площади, архитекторы не руководствовались каким-либо единым планом его реконструкции и работали разобщенно. Они пошли по пути наименьшего сопротивления, оставив ведущее место в застройке Театральной площади за Большим театром и придав новым зданиям в известной степени нейтральные по отношению к архитектуре Большого театра формы.

Однако было бы неверным считать, что зодчие начала XX века вообще игнорировали вопросы, связанные с историческими ансамблями.

Можно привести немалое количество примеров, свидетельствующих и о внимании архитекторов к этим вопросам при реконструкции отдельных городских кварталов.

Так, в начале XX века был поставлен вопрос о реконструкции набережной Невы у Адмиралтейства³. Появилась мысль о возведении вместо недавно построенных доходных домов, искавших созданный А. Д. Захаровым ансамбль, сооружения, которое связалось бы со зданием Адмиралтейства в единую композицию и подчеркнуло бы его градостроительную роль.

Одним из архитекторов, защищавших необходимость реконструкции этого ансамбля, был Л. Н. Бенуа. Он писал, что территория бывших верфей Адмиралтейства застроена «из мелких финансовых соображений... абсолютно не считаясь с тем, что все это должно входить в одну общую группу с великолепным зданием Адмиралтейства»⁴. Он предлагал «сломать доходные дома и выстроить вместо них два дугообразных в плане административных корпуса, обработанных в тех же формах, что и здание Адмиралтейства, и образующих глубокий полукруглый парадный двор»⁵. Сломка небольшого среднего

³ Еще в 1870-х годах XIX века петербургские архитекторы позволили себе «дерзость» закрыть задний фасад Адмиралтейства — одного из самых красивых сооружений Петербурга эпохи классицизма, — со стороны Невы доходными домами. В некотором оправдание этих строителей следует сказать следующее. Здание Адмиралтейства (1806—1823; архитектор А. Д. Захаров) состоит из двух П-образных корпусов, описанных друг в друга; между ними некогда был устроен канал, по которому суда могли подходить непосредственно к зданию Адмиралтейства. Корпуса соединяются арками павильонов, выходящих к Неве. Несмотря на целостную композицию всего здания Адмиралтейства, архитектурный облик каждого корпуса решен по-разному. Наружный корпус, заключающий в себе административные учреждения и обращенный к городу, представляет собою монументальное и величественное сооружение. Внутренний же корпус — производственный, с обслуживающими верфь мастерскими, охватывающий прибрежную площадку с каналами, обработан скромно и буднично. Поэтому после засылки каналов фасады внутреннего корпуса, лишившиеся своего романтического «украшения» в виде живописно группировавшихся здесь парусных судов и барж, оказались оголенными и малоинтересными, к тому же отстоявшими от линии застройки набережной на 100 метров. Оставлять его в таком виде было, конечно, нельзя. Но осуществленное решение, при котором не было сделано ни малейшей попытки организовать здесь целостный ансамбль, возведение вместо этого «стены» из грубых и невыразительных многоэтажных зданий не является даже паллиативом.

⁴ В. Ружжее. Градостроительные взгляды архитектора Л. Н. Бенуа. — В сб.: «Архитектурное наследие», вып. 7. Л. — М., 1955, стр. 74.

⁵ Эскиз реконструкции территории бывших верфей Адмиралтейства (рисунок 1910-х годов) опубликован там же, стр. 72.

¹ В 1909 году вторично перестроено архитектором Б. Ф. Фрейденбергом для театра Незлобина. Ныне в здании помещается Центральный детский театр.

² Здание, располагавшееся на участке, предназначенное для строительства нового корпуса гостиницы «Москва», снесено в 1969 году.

куска производственного корпуса (по бокам проезда, на ширину башни) позволяла раскрыть в сторону Невы башню Адмиралтейства, что возвратило бы ей, в соответствии с замыслом Захарова, доминирующее значение и в застройке набережной.

Одной из прогрессивных черт нарождающейся в начале XX века науки о градостроительстве был рациональный подход к решению экономических, транспортных, санитарных и других вопросов, связанных с улучшением условий жизни городского населения. В постановке этих проблем отразились взгляды передовых зодчих, развивавшихся под влиянием демократических тенденций предреволюционных лет. Видным поборником такого подхода к задачам градостроительства был гражданский инженер А. К. Монтга, выступивший в «Зодчем» с рядом статей по данным вопросам¹.

Монтга считал необходимым строить города в здоровой местности. «При основании городов, — писал он, — меньше всего думают об интересах здоровья жителей. Стремление к удобствам путей сообщения, торговые и промышленные интересы, политические соображения обыкновенно служили и служат главными двигателями при выборе места для основания города. Вот почему Петербург построен на финском болоте, а на Дальнем Востоке с такими затратами приобретаются города и местности, ужасные по их климатическим и вообще санитарным условиям»².

Монтга говорил, что на здоровье жителей отражается и перенаселение городов, нецелесообразное их распланирование, плохое качество воды для питья, нездоровые жилища, загрязненный воздух. Он предлагал установить направление улиц относительно стран света; подчеркивал необходимость определения достаточной ширины улиц, так как от нее и от высоты расположенных на улице домов зависит освещенность квартир нижних этажей; выступал против сплошной застройки кварталов многоэтажными домами — за небольшие дома, окруженные садами; возражал против постройки внутри городской черты промышленных предприятий, «загрязняющих городской воздух и почву».

Стремление найти выход из создавшегося положения и каким-то образом противодейство-

вать стихийной застройке городов привело к разработке в начале XX века ряда конкретных предложений в области реконструкции старых городов и планировки новых.

В 1908 году Л. Н. Бенуа сделал в собрании Академии художеств доклад «о необходимости составления полного проекта оборудования С.-Петербурга»³. Протестуя против создания случайных проектов переустройства отдельных частей города, не предусмотренных его общим планом, Бенуа напоминал о закладке и строительстве Петербурга в XVIII — начале XIX века в соответствии с единым планом, в котором имелись «все данные для дальнейшей обработки и благоустройства» города⁴. Отступление от этого плана во второй половине XIX века способствовало, по словам Бенуа, искажению городских художественных ансамблей и изменило в большой степени характер использования его главных магистралей. В качестве примера Бенуа привел Невский и Каменноостровский проспекты, которые в результате случайной застройки оказались лишенными параллельных разгрузочных улиц. Отсутствие единого плана застройки города сказалось, по мнению Бенуа, и в неблагоустроенном состоянии берегов Невы, ее притоков, Обводного канала.

Доклад Бенуа, завершившийся требованием немедленного составления «общего, хорошо обдуманного и утвержденного плана, где были бы указаны места, предназначенные для будущих каких-либо монументальных построек, устройства площадей, садов, устройства внутренних портовых приспособлений, циркуляционной дороги для обслуживания кольцом города»⁵, был одобрен Академией художеств и направлен в городскую управу. Однако управа и городская дума сочли замысел Бенуа преждевременным⁶.

Теоретическое обоснование градостроительного искусства рождалось не только в борьбе с хаотической застройкой старых городов, но и в процессе проектирования новых, возводившихся в стратегических пунктах России. Эти последние в отличие от промышленных поселков, возникших и развивавшихся стихийно, строились на основании специально разработанных

³ «Зодчий», 1909, № 17, стр. 175—178.

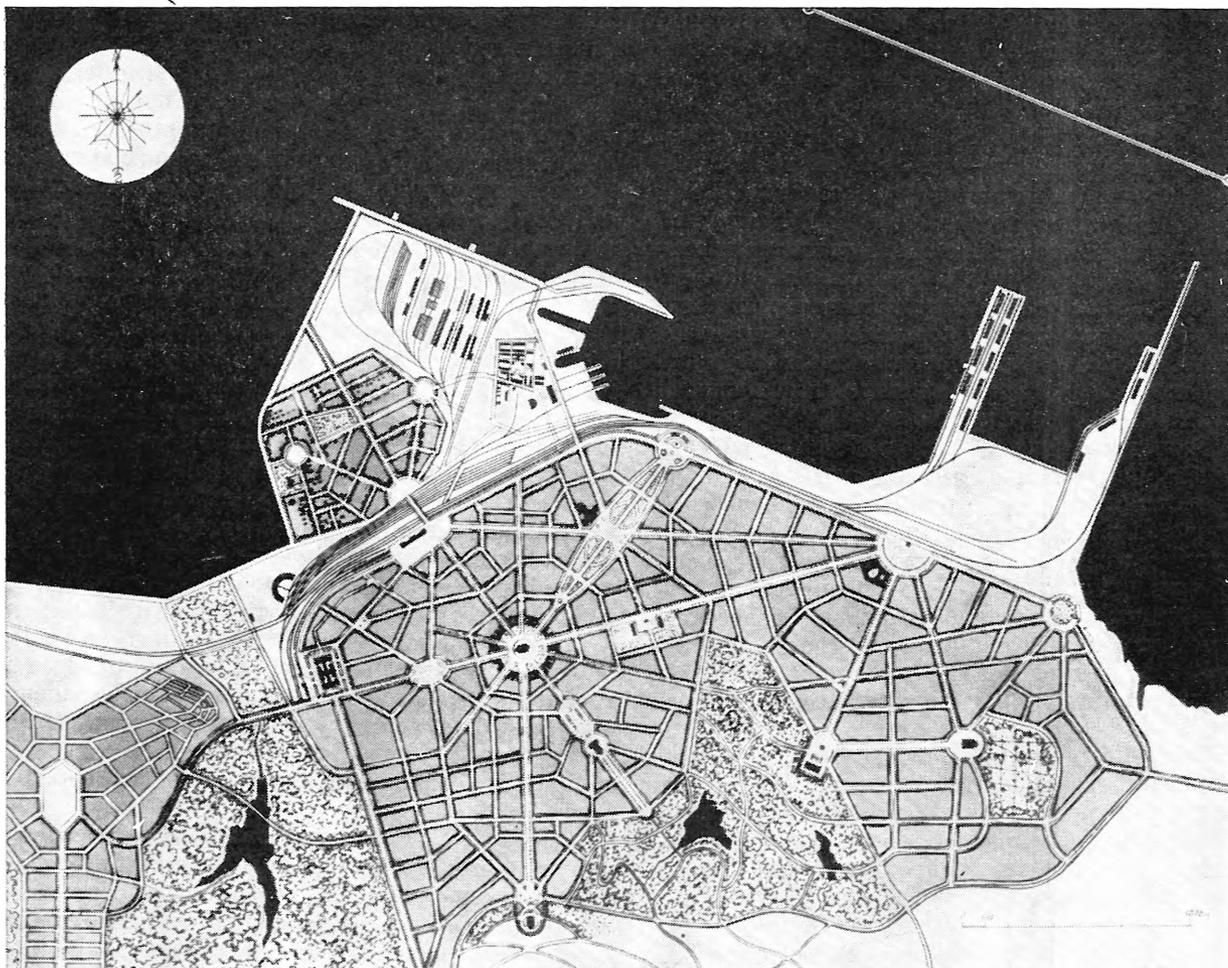
⁴ Там же, стр. 176.

⁵ Там же, стр. 177.

⁶ Л. Н. Бенуа не согласился с решением городской думы и снова обращался в совет Академии художеств в 1909 и 1910 годах. В 1910 году Бенуа совместно с инженером Ф. Е. Енакиевым составил план преобразования Петербурга. (См.: В. Ружжее. Указ. соч., стр. 73—74).

¹ «Современный европейский город и его экономические задачи». — «Зодчий», 1903, № 37, стр. 432—434; № 39, стр. 461—463. «Распланирование городов в гигиеническом отношении». — «Зодчий», 1904, № 37, стр. 410—413... и др. статьи.

² «Зодчий», 1904, № 37, стр. 410.



К. Сколимовский. Проект города Дальнего. 1899—1903 годы. Генеральный план.
Чертеж К. К. Лопяло

генеральных планов, составители которых пытались осуществить нарождающиеся принципы градостроительства. Новым по сравнению с предыдущими десятилетиями явилось рассмотрение города как единого, целостного архитектурного организма, в котором художественные, функциональные, гигиенические и экономические проблемы решаются не в пределах отдельного района, а в масштабе всего города.

Большой интерес в этом плане представляет собой проект города Дальнего, составленный архитектором К. Г. Сколимовским в 1899—1903 годах и осуществленный в 1901—1904 годах¹.

¹ О проектировании города Дальнего (доклад, читанный К. Г. Сколимовским в Имп. Обществе архитекторов 3 февраля

Дальний — город и открытый, незамерзающий порт в Китае, построенный Россией как конечный пункт «великой сибирской магистрали» — Восточно-Китайской железной дороги². Порт Дальний был задуман с целью дать свободный

1904 года). — «Зодчий», 1904, № 12, стр. 141—144; № 13, стр. 153—155; № 14, стр. 161—166.

² Ныне Далайн — город и крупный порт в Китае. Во время русско-японской войны 1904—1905 годов был захвачен Японией. В 1945 году, после разгрома империалистической Японии объявлен свободным портом и возвращен Китаю с передачей части его промышленных и торговых сооружений в аренду Советскому Союзу. В 1950 году правительство СССР безвозмездно передало Китайской Народной Республике все находящиеся в его ведении заводы, фабрики, промыслы, портовые сооружения и прочее имущество.

выход богатствам Сибири и северо-восточной части Китая к Тихому океану. Вместе с тем город должен был стать крупным промышленным и торговым центром.

В планировочном отношении Дальний резко делится на две части — китайскую и европейскую. Европейская часть города строилась как типичный, благоустроенный, комфортабельный сеттлмент. Китайская часть, предназначенная главным образом для фабричного населения, была отделена от моря заводскими территориями и пересечена железнодорожными путями. Ее планировка на генеральном плане была только еле намечена и явно оставлена на произвол стихийной застройки.

Европейская часть города в свою очередь делилась на «Коммерческую часть», в которой были сосредоточены крупные коммерческие предприятия, банки, консульства и т. д., «гражданскую часть» для средних слоев городского населения и, наконец, раскинувшуюся в прибрежном районе города, на сильно пересеченной местности так называемую «часть особняков», принадлежавших иностранным консулам, директорам банков, представителям торговых фирм и др.

Описанное деление города Дальнего на части показывает ограниченность идей, питавших буржуазное градостроительство. В то же время в планировке европейской части Дальнего применены определенные прогрессивные градостроительные приемы, о которых следует рассказать подробнее.

Первоначальный, выработанный в конце XIX века в Петербурге план Дальнего не соответствовал рельефу местности. Положенная в его основу система «американских квадратов» с длинными прямыми улицами игнорировала холмистую, прорезанную многими оврагами, насыщенную крутыми подъемами и спусками и окруженную горами территорию, предназначенную под строительство города.

С иных позиций подошел к своему замыслу Сколимовский. По его проекту планировка центральных районов города была основана на радиальной системе улиц, постепенно, по мере усиления холмистости, переходившей в довольно свободную систему диагональной и квадратной разбивки на кварталы, подчиненную рельефу местности. Низко лежащие части городской территории, мало пригодные для жилья, использовались для разведения парков.

Центр города, с функциональной и архитектурно-композиционной точек зрения, составляли круглая Николаевская площадь и Самсониев-

ский бульвар¹, на которых были сосредоточены важнейшие городские сооружения. От Николаевской площади, по типу парижской Place d'Etoile, отходило десять магистралей. Наибольшее значение среди них имел упомянутый Самсониевский бульвар, ведущий к побережью и ориентированный на гору Самсон — красивый по форме и краскам вулкан, стоящий на берегу моря и сообщаящий бульвару своеобразное очарование. Вытянутая параболическая форма бульвара позволяла создать по его сторонам величественную панораму фасадов больших торговых домов и банков. «Преимущества этого приема, — доказывал Сколимовский, — обусловлены тем, что вследствие закругления постепенно то одно, то другое здание находится в углу зрения наблюдателя и выделяется из общей массы; а с обоих концов бульвара видны все здания и ни одно не закрывает другого»².

Остальные магистрали — широкие, прямые проспекты, соединяющие центр города с молотом и портом, европейским и китайским базарами, с так называемой «частью особняков» и через железнодорожный виадук с «административным городком». Некоторые из них были ориентированы на высокие холмы, у подножия которых были организованы небольшие площади с монументальными общественными зданиями или храмами.

Архитектор стремился возводить общественные сооружения не только в центре города, но и на его окраинах, на свободных, хорошо обозреваемых местах. Чрезмерная концентрация их в одной части города, по словам Сколимовского, не только обеднила бы остальные его районы, но и обременила бы отдельные улицы слишком большим движением.

Строительство города по проекту Сколимовского шло необычайно быстрыми для того времени темпами. Еще не были разработаны многие детали плана города, но уже в 1903 году вдоль проложенных в соответствии с замыслом архитектора проспектов возвышались многие капитальные представительные сооружения. Улицы были асфальтированы, благоустроены, имели тротуары, зеленые насаждения. Все дома поставлены с отступом от красной линии улицы, за оградой, в окружении садовой зелени. Оформление фасадов зданий, несмотря на различие использованных стилей, обладало известной

¹ Названия частей города, его площадей и улиц даны в соответствии с принятыми в проекте Сколимовского. В настоящее время они, естественно, изменены.

² «Зодчий», 1904, № 14, стр. 164.

общностью благодаря применению красного и желтого облицовочного кирпича.

В проекте города Дальнего, выполненном Сколимовским, в равной степени проявились пороки, свойственные градостроительству, осуществлявшемуся по законам империалистической политики при возведении городов-селтментов, и положительные черты, свидетельствующие об определенном прогрессе, достигнутом русским градостроительным искусством в начале XX века. К этим последним относятся: стремление к органической связи планировки города с рельефом местности и окружающей природой, попытка с помощью избранной системы улиц и площадей обеспечить хорошие бытовые и санитарные условия жизни населения и удобное движение в городе, серьезное отношение к решению композиционных задач, стоявших перед проектировщиком при создании плана крупного промышленного и портового города, учет различных точек зрения на отдельные сооружения, выделение в композиции города главного и второстепенного.

Таким образом, в градостроительной теории тех лет можно проследить определенное тяготение к пониманию города как целостного организма, к комплексному решению композиционно-художественных, санитарных, экономических, транспортных и функциональных вопросов городского строительства.

* * *

Русская архитектура начала XX века развивалась в борьбе с различными эклектическими и стилизаторскими течениями, доставшимися рассматриваемому времени в наследство от непосредственно предшествовавшего.

Поиски художественного образа, столь важные во все эпохи, связанные с подъемом искусства архитектуры, во второй половине XIX века перестали волновать мастеров. По существу, понятие «архитектурно-художественный образ» было исключено из архитектурного творчества. Его заменили иные категории, которым придавалось чисто внешнее значение: «стиль», «вкус», «изящный вкус», «изящная архитектура» и т. д. «Стиль» (или группа стилей), в котором следовало выполнить то или иное сооружение, зачастую определялся самим заказчиком. Рекомендации определенного «стиля» фигурировали даже в программах архитектурных конкурсов. В стенах Академии художеств будущим архитекторам давали задания на исполнение проектов в «греческом», «византийском», «готиче-

ском», «ренессансном», «барочном» и тому подобным «стилям».

Естественно, что такая архитектура, пышно и обильно «украшавшая» здания всевозможными архитектурными формами, заимствованными из одной или нескольких прошедших эпох, импонировала русской буржуазии. Она как бы свидетельствовала о богатстве и могуществе владельцев банков, торговых предприятий, доходных домов.

Следует отметить, что различие между эклектикой и стилизаторством в архитектуре второй половины XIX века было не столь уже велико; по существу это были явления одного и того же порядка. Если под эклектикой понимается смешение форм, подчеркнутых в архитектуре разных ушедших эпох, а под стилизаторством — работа в одном каком-либо, обычно заказанном историческом стиле, то в указанный период их объединяло слепое, механическое использование элементов прошлого, выполненных к тому же в новых конструкциях и материалах. При этом отбирались наиболее богатые формы, усложненные многократным повтором¹.

Широко распространенной была эклектическая смесь «неоренессансных тенденций» с использованием мотивов, почерпнутых во французском, немецком, английском ренессансе с добавлением элементов барокко. Подобная эклектика была особенно модна в Западной Европе. Среди известных русских архитекторов, представителей указанного эклектического течения, следует упомянуть В. А. Шретера (театры в Иркутске, 1893 и Киеве, 1897), А. И. Бернардацци (здания Купеческой биржи, гостиницы «Бристоль» — ныне «Красной», доходных домов Левита и Петрокино, построенных в 1890-х годах в Одессе), П. Ю. Сюзора (Дом С.-Петербургского Общества взаимного кредита на Екатерининском канале, ныне канал Грибоедова, № 13; 1888—1890), А. И. Владовского (современное здание Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии, Моховая ул., № 34; 1907), М. Е. Месмахера (здание музея б. училища Штиглица в Петербурге, Соляной пер., № 15; 1897) и др.²

¹ Стремление к многообразию архитектурных стилей заставляло зодчих разыскивать малоизвестные разновидности их. Так, для декорирования деревянных построек предлагалось применять «карпатский стиль». (В. Карпович. Карпатский стиль. — «Архитектурный музей», 1902, вып. 2, стр. 16—17; вып. 2, стр. 35—36).

² О русском зодчестве последней трети XIX века см. главу М. А. Ильина и Е. А. Борисовой «Архитектура» в кн.: «История русского искусства», т. IX, кн. вторая. М., «Наука», 1965, стр. 257—301.

Часто одни и те же архитекторы исходя из usual задания работали попеременно — то в том, то в другом «стиле». Характерным примером в этом отношении является творчество Р. И. Клейна, построившего в Москве в «русском» стиле здание Средних торговых рядов на Красной площади (1892), в «ампире» здание нынешнего Геологоразведочного института (пр. Маркса, № 13; 1910-е годы), в «ренессансном» — и жилой дом на 1-й Мещанской ул. (пр. Мира, № 5; 1890-е годы), в «китайском» — чайный магазин Перлова на Мясницкой ул. (ул. Кирова, № 19; 1893), в готизированном «модерне» — магазин Мюра и Мерилиза на Петровке (ныне ЦУМ; конец 1900-х годов), в «классицизме» — здание Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина на Волхонке (1898—1912).

К числу наиболее распространенных в конце XIX века стилизаторских и эклектических течений принадлежало и так называемое «национальное», характеризовавшееся использованием форм и мотивов, почерпнутых в древнерусском зодчестве. Оно развивалось в нескольких направлениях.

Одно из них было продолжением линии тоновского «византизма» и проявлялось обычно при возведении больших храмов (храм Воскресения на Обводном канале в Петербурге, нач. в 1904 г. арх. Г. Д. Гримм; собор в Кронштадте, нач. в 1902 г. арх. В. А. Косяков).

Другое направление, основанное на трудах Л. В. Даля, В. В. Сулова, Н. В. Султанова, А. М. Павлинова и других, в которых главное внимание уделялось московскому и ярославскому зодчеству XVII века, пошло по пути заимствования деталей из русской архитектуры этого времени. В таком духе работали архитекторы А. А. Парланд (церковь Воскресения «на крови» в Петербурге на Екатерининском канале, ныне канал Грибоедова, 1887—1907), А. Н. Померанцев (Верхние торговые ряды, ныне ГУМ, на Красной пл. в Москве, 1889—1893), Д. Н. Чичагов (здание городской думы, ныне Гос. музея им. В. И. Ленина на пл. Революции в Москве, 1890—1892; здание драматического театра б. Корша в Москве, ныне филиал МХАТ'а, ул. Москвина, № 3, конец XIX в.), М. Т. Преображенский (здание б. Торговых рядов на ул. 25 Октября, № 7, в Москве, 1900-е гг.) и многие другие.

Главный порок подобной архитектуры заключался в искусственном перенесении архитектурных деталей, произвольно взятых из живописной, органически связанной с ними среды,

на фасады современных зданий, имеющих отличное от XVII века композиционное построение и осуществлявшихся в иных строительных материалах.

Третье направление национального течения в русской архитектуре конца XIX века, зародившееся в 1870-х годах, развивалось под влиянием увлечения народным творчеством. Его важнейшие представители — И. П. Ропет (псевдоним И. Н. Петрова) и В. А. Гартман — стремились воплотить в своих произведениях не только национальные традиции русского зодчества, но и выразить в них сам народный характер. Но, воспринимая этот народный характер как нечто постоянное, веками неизменявшееся, они преклонялись перед патриархальными консервативными по существу формами крестьянского быта. Отсюда исходит их тяготение не только к изучению и использованию образцов народного зодчества, которые так щедро предоставил им русский Север, но и к применению в своих произведениях мотивов и орнаментов, почерпнутых в народных вышивках и русской крестьянской утвари. Из целостной образной системы, отвечавшей совершенно определенному этапу развития материальных условий жизни и духовных потребностей народа, эти зодчие пытались извлечь лишь некоторые художественные приемы, придавая им отвлеченно-универсальный характер¹.

* * *

Эклектические и стилизаторские течения господствовали в русском зодчестве вплоть до середины 1890-х годов, когда под натиском новых веяний в мировой архитектуре они стали если не исчезать, то изменяться и суживать границы своего распространения.

Уже в начале 1890-х годов в архитектурной среде стали раздаваться голоса, проникнутые тревогой за судьбы современного русского зодчества. Сначала робко, потом все шире и шире распространялось движение за усиление радио-

¹ К чести самого Ропета, следует сказать, что он не пытался переносить эти мотивы в каменные постройки, как это делали его последователи. Однако построенные им русские павильоны на международных выставках в Париже (1878), Копенгагене (1888), Чикаго (1893), с обильной мелкой деревянной резьбой, покрывающей их фасады, свидетельствуют о том же поверхностном отношении к национальным традициям, которым характеризуются и другие эклектические направления. Более органично использованы мотивы народного зодчества в маленьких романтических, как бы появившихся из русской сказки и хорошо вписанных в природу постройках в имени С. И. Мамонтова «Абрамцево», под Москвой («Терем» и «Баня» Ропета, «Студия» Гартмана; 1870-е годы).

нальных качеств архитектурного произведения — за соответствие внешнего облика здания его назначению, за более тщательную разработку его планов, за максимальное удовлетворение функциональных, санитарных и конструктивных требований.

О «явном упадке вкуса» в гражданской архитектуре говорил на I съезде русских зодчих (1892) председатель его первого отдела Р. А. Гедике. Причины этого упадка Гедике видел в отсутствии «тесной связи между привычными понятиями об искусстве и художественным их выражением в архитектурных композициях: прежние приемы устарели, а новые еще не успели выработаться в точно определенные формы». «В настоящее время, — отмечал Гедике, — мы переживаем борьбу старых преданий в архитектуре — с новыми воззрениями»¹.

Это положение об устаревших приемах архитектурного творчества, «затрудняющих проявление нового современного стиля в гражданской архитектуре»², получило развитие в докладе К. М. Быковского на том же съезде.

Несмотря на то что Быковский сосредоточил свое внимание лишь на проблеме древнерусского зодчества (которой, собственно, и был посвящен I съезд), он высказал совершенно верную мысль о «неисполнимости задачи создать современное здание в строго выдержанном стиле известного периода русского зодчества, удовлетворяющее в то же время современным потребностям и современным научным требованиям»³. Вместе с тем проблему выработки нового стиля он не мыслит оторванной от проблемы художественных традиций, призывая архитекторов глубоко изучать древние русские памятники и не отрекаться от «наследия общечеловеческого художественного развития»⁴.

Через три года, на II съезде русских зодчих (1895), Быковский бросил современной архитектуре обвинение в «бессодержательном эклектизме», обусловленном недостаточно глубоким освоением наследия и отсутствием в общественной жизни «объединяющей идеи»⁵.

Нетрудно заметить, что, выдвигая в общем правильную идею о необходимости борьбы с эклектикой, Быковский все же не понимал сущности этого явления. Предлагая заменить слепое

копирование деталей «усвоением прошлого технического опыта» и привлечь его в помощь «духовным и материальным запросам современной жизни», архитектор лишь немногим изменял стилизаторским приемам. Это показывает и собственная практика Быковского как архитектора. В возведенных им в последнее десятилетие XIX века зданиях Гос. банка (Неглинная ул., № 12, в Москве; конец XIX в.) и Зоологического музея Московского университета (Б. Никитская, ныне ул. Герцена, № 6; 1898—1902 гг.), хотя и нет безудержного богатства архитектурного убранства (пх замысел более строг и ясен, а планировка целесообразна), все же использованы архитектурные формы, почерпнутые в далеком прошлом.

Более последовательным в своей критике эклектики и стилизаторства оказался один из ранних поборников рациональных тенденций развития архитектуры гражданский инженер И. С. Китнер, выступивший на I съезде зодчих. Исходя из мнения о бесцельности следования старым образцам в современных постройках Китнер считал вредной самую систему определения стиля в конкурсном задании. Такое задание, по его словам, не только связывало инициативу зодчего, но и противоречило по существу типу и назначению новых деловых зданий⁶.

Своеобразно выступил на I съезде русских зодчих архитектор А. И. Бернардацци, говоривший о новых социальных отношениях, о стремлении публики к широкому демократическому общению, подсказывающему новые типы общественных зданий, о требованиях удобства, комфорта и гигиены, которые предъявляются к этим зданиям⁷. «Скользкого» вопроса об эклектике и стилизаторстве он не коснулся, но в своем реальном творчестве был убежденным эклектиком.

Не избежал указанного противоречия между теорией и практикой хотя и выразившегося в иных, как мы увидим ниже, формах, и архитектор П. Ю. Сюзор, по меткому выражению Н. И. Соколовой, «патриот и либерал», душа «всех съездов»⁸. Он выступил на II съезде рус-

⁶ «Труды I съезда...», стр. 13. В своей творческой практике Китнер был типичным эклектиком. Тем не менее у него были попытки (правда с художественной точки зрения неудачные) обойтись без определенного стилизового решения. Так, например, в 1890 году он выполнил фасад доходного дома Зителя в Петербурге из красного кирпича, в формах, напоминающих формы промышленной архитектуры, с цветными майоликовыми вставками (см.: «Зодчий», 1890, табл. 45).

⁷ А. О. Бернардацци. Некоторые мысли об устройстве фойе в современном театре. — «Труды I съезда...», стр. 104.

⁸ Н. Соколова. Из истории архитектурных съездов. — «Архитектура СССР», 1935, № 6, стр. 57.

¹ «Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге. 1892 г.». СПб., 1894, стр. 2.

² Там же.

³ Там же, стр. 7.

⁴ Там же, стр. 8.

⁵ «Труды II съезда русских зодчих в Москве». Под ред. Н. П. Машкова. М., 1899, стр. 18.

ских зодчих с докладом, посвященным вопросам необходимости реалистического подхода к решению архитектурных задач, применения в строительстве технических достижений и соответствующего рационального архитектурного оформления. «Со второй половины нашего века,— говорил Сюзор,— замечается в науке, в литературе, в искусстве особое реальное направление. Общество требует от ученых применения их открытий к улучшению условий ея [его] жизни, от художника картин, изображений, взятых из действительной жизни. Что же оно требует от зодчего? Общество требует прежде всего удовлетворения ея [его] реальных требований. Люди проводят большую часть своей жизни в огражденных от непогоды помещениях,— будь это школы, больницы, казармы и проч., и недостатки этих помещений должны непосредственно отзываться на... их способности к труду, а потому понятно, что лицам, призванным жить в этих помещениях, вовсе не безразлично, как эти школы, больницы, казармы построены. Они крайне заинтересованы в том, чтобы эти постройки отвечали тем условиям, которые гарантируют полное соответствие их назначению во всех отношениях»¹. Далее Сюзор подчеркивал «значение, приобретаемое зодчими в деле охранения общественного здоровья»².

Тема, поставленная Сюзором, развивалась в уже упоминавшемся в начале данной главы докладе архитектора С. Я. Тимоховича на том же съезде³.

Таким образом, на I и II съездах русских зодчих был дан бой эклектическим и стилизаторским течениям. Вместе с тем поиски сочетания художественного наследия с современными задачами архитектуры, направленными на удовлетворение «реальных требований» общества, к

которым теперь обратились зодчие, создавали непреодолимое противоречие между теорией и практикой архитектуры. Попытка решить новые стоявшие перед зодчими задачи с помощью национальных традиций русской архитектуры, пусть даже более глубоко изученных, на деле возвращала зодчих к эклектике и стилизаторству.

Значение этих съездов не исчерпывается первыми этапами борьбы с эклектикой. Оно заключается и в утверждении рациональных основ архитектурного творчества, что, как мы видели, особенно четко выявилось в докладах II съезда.

Это не означает, что до 1892 года зодчие не задумывались над вопросами рациональной планировки, современных конструкций и пр. Для архитектуры капитализма вообще характерен «деловой» рационализм, продиктованный предпринимательскими устремлениями буржуазии. Но в конце XIX века эти рационалистические тенденции усиливаются. Появляется стремление с помощью архитектурных средств предоставить людям здоровые условия жизни и комфорт.

Вместе с тем если «деловой» рационализм второй половины XIX века игнорировал вопросы, связанные с художественной стороной архитектурного творчества, и работа зодчего сводилась лишь к роли декоратора, украшающего, «обогащающего» фасады зданий и их «представительные» интерьеры, то уже к концу XIX века можно заметить тяготение к комплексному решению архитектурных задач, включая и проблему соответствия художественного облика здания его назначению и конструкциям.

Как одну из удачных попыток осуществления новых композиционных и планировочных принципов можно привести здание Имп. Клинического повивального института на Васильевском острове в Петербурге (ныне Ленинградский институт акушерства и гинекологии), возведенное архитектором Л. Н. Бенуа в 1898—1904 годах. Автору удалось, исходя из широко распространенного в то время павильонного типа построения больничного комплекса, связать все корпуса переходами, так что при необходимости можно попасть из одного конца больницы в другой, самый отдаленный, не выходя во двор.

Главный корпус имеет симметричное построение композиции; все остальные корпуса (как и весь комплекс института в целом) спроектированы свободно — в стремлении обеспечить наилучшие условия эксплуатации зданий, создать возможно больше удобств для больных. Об этом свидетельствует даже такая, на первый взгляд,

¹ «Труды II съезда...», стр. 20.

² Там же, стр. 21.

³ Следует также отметить предложение Тимоховича заказчиком в порядке доброты от проектировщиков и заказчиков выполнения ряда условий, из которых мы перечислим только важнейшие: в подвалах не допускать жилья для семейных — только для одиночек, и то, если подвал сухой; хорошее освещение комнат, обеспечивающееся как размерами окон, так и высотой домов, которая не должна превышать ширину улицы, переулков и расстояние между дворовыми постройками; светлая парадная лестница: удобное, светлое, хорошо вентилируемое помещение для швейцара; светлые кухни; в квартирах должны быть ванны, отдельные светлые комнаты для прислуги, встроенные шкафы; масляная и клеевая окраска стен (вместо обоев), обыкновенные карнизы, без лепных, собирающих пыль украшений — во внутренней отделке помещений, и т. д. (там же, стр. 182—184). Однако предложение Тимоховича об обязательном выполнении этих требований съездом принято не было, а в решении холодно было записано: «Принять к сведению».

мелкая деталь, как расширение коридоров в отдельных местах с помощью трехгранных выступов, что «разбивает» монотонность чересчур длинных коридоров и образует уютные уголки для отдыха выздоравливающих больных. Архитектор положил в основу компоновки больничных корпусов одностороннюю застройку коридоров. Все палаты ориентированы на юго-восток и юго-запад — явление прогрессивное и пока еще необычное для того времени. Благоприятны для удобного расположения кроватей и хорошего освещения палат их пропорции.

При построении фасада главного корпуса Л. Н. Бенуа применил классицистическую схему. Трехчастная композиция этого корпуса состоит из монументального центрального объема и трехгранных выступов протяженных корпусов, соединенных с ним нейтральными связующими частями здания. Облицовка из естественного камня, мерный ряд ионических полуколонн в третьем этаже центрального объема, просторный вход с большим полуциркульным окном над ним, спокойные пропорции сообщают архитектурному облику здания впечатление серьезности, уравновешенности, торжественности, столь необходимое для данного типа общественного сооружения. Этому впечатлению способствовала и сдержанность архитектурного убранства, его «немногословие».

Однако примеров, подобных описанному, в которых, несмотря на использование выразительных средств, почерпнутых из прошлого, достигнута известная целостность между классицистической системой построения композиции главного корпуса и современной свободной планировкой остальной части здания, было немного. Рационалистические тенденции в архитектуре конца XIX — начала XX века, как правило, приходили в столкновение с эклектическим убранством фасадов и интерьеров. Перед зодчими встала задача поисков такого стиля, который бы в большей степени соответствовал новым требованиям, предъявляемым к архитектуре жилых и общественных сооружений. На первых порах казалось, что таким стилем может явиться пришедший в Россию из Европы «модерн».

* * *

Стиль «модерн» (*l'art nouveau*) возник в европейской архитектуре в последнем десятилетии XIX века как протест против использования в искусстве приемов и форм стилей прошлого. Зародился этот стиль в сфере художественной промышленности и был связан с попыткой соз-

дания новых художественных форм, осуществляемых промышленным способом. В Бельгии, Австрии и Германии появляются механизированные мастерские, предназначенные для выполнения предметов мебели и быта по эскизам художников. Из сферы прикладного искусства модерн вскоре распространяется на архитектуру и изобразительное искусство.

Сущность модерна, по определению архитектора М. Я. Гинзбурга, заключается в том, что он был «признаком испытываемого томления по новому, отчетливого появления усталости от изжитой классической системы», что в нем «неясно, неоформленно появляется даже здоровая мысль об откровенном выявлении новых строительных материалов и конструктивных приемов. Однако все это едва осознано и больше отражает бессилие старого, чем значимость нового, создавая поверхностные и надуманные формы, не хранящие в себе никакой надежды на более или менее продолжительную жизнь»¹.

Ранний модерн в архитектуре отличается применением прихотливых, сложно очерченных криволинейных линий и форм, искажающих исторически сложившуюся архитектуру. Затейливые, капризные, абстрагированные кривые, по которым строятся очертания карнизов и фронтонов, оконных и дверных проемов, лестниц, ограждений балконов, козырьков над входами, иногда и самих стен, усложненный ритм «разбивки» оконных проемов, подчеркнутая асимметрия в размещении масс и «пятен», бесчисленные шпицы и башенки, вскипающие крыши, своеобразные плоскостные орнаментальные композиции (навеянные японской гравюрой и изысканными стилизованными рисунками Обри Бердсли) — таков запас художественных средств, которыми пользуется архитектор, работающий в стиле модерн.

Первоначально задуманный как стиль для городских особняков и загородных вилл, модерн вскоре получил распространение и в строительстве доходных домов и общественных сооружений. Крайний индивидуализм модерна, заключающийся в стремлении зодчего создавать оригинальные, неповторимые в своем облике произведения, и исключаяющие всякую возможность использования их форм в других постройках, был по существу связан с декадентскими течениями в художественной культуре того времени. Как стиль, он не вдохновлялся

¹ М. Гинзбург. *Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры*. М., 1924, стр. 66.



Л. Бенуа. Клинический поливалный институт в Петербурге. 1898—1904 годы

большими идеями и потому, просуществовав в Европе в качестве модного течения немногим более десяти лет, начал отмирать, окончательно исчезнув к началу первой мировой войны.

В России модерн появился во второй половине 1890-х годов. Новый стиль, в котором стали работать русские зодчие, хотя и пришел из Европы, но и там к этому времени еще не получил окончательного оформления. Поэтому русский модерн развивался в большой степени самостоятельно, наложив отпечаток на многие произведения архитектуры, изобразительного и прикладного искусства.

Представители русского модерна рассматривали его как попытку свергнуть господство всякого ретроспективного стилизаторства, в том числе и псевдоклассического направления. В статьях поборников модерна клеймились «школы и академии, пропитанные заветами Виньолы», которые «старательно поработали всякую самостоятельность в подрастающем поколении зодчих», приучая его к «рабской передаче, копированию античных форм», целиком заимствованных из древних памятников и повторенных

почти без изменений на громадном количестве сооружений. «Запоминание модулей и парт, педантичное вычерчивание циркулем профилей и общих очертаний», по их мнению, «вредно отражались на развитии творчества и обновлении форм и служили причиной застоя, упадка зодчества как изящного искусства»¹. Они призывали русских зодчих «отрешиться от пережевывания старого материала, от устарелых приемов работы, от прежнего самодовольства и, путем ознакомления с новыми нарождающимися принципами, стараться дать нечто самобытное, но логичное»².

Рождение нового стиля в архитектуре расценивалось некоторыми современниками как явление, имеющее значение революционного переворота. «Буйные порывы новаторов зодчества,— писал активный защитник модерна в архитектуре И. Володихин,— к сожалению,

¹ И. Володихин. *Задачи архитектурной эстетики.*— «Архитектурный музей», 1902, вып. 1, стр. 3.

² Е. Баумгартен. *Общество и художественная архитектура.*— «Архитектурный музей», 1902, вып. 4, стр. 34.

проявляющих свою деятельность нередко в грубых и непродуманных формах, представляющих как бы начало восстания, низвержения власти, покоящейся на отжившей системе, не успевшей своевременно получить обновления»¹.

Для представителей русского модерна, во всяком случае — для наиболее талантливых зодчих, этот стиль в первые годы своего существования казался тающим льдом, открывающим большие возможности для развития в архитектуре рациональных тенденций. «Свежесть, простота, беспритязательность, полное отречение от старых форм вместе со стремлением изменить основные принципы прежнего стиля и двинуть архитектуру на путь рациональности... вот главные принципы, которыми руководствуются именно художники, являющиеся передовыми вождями нового искусства»².

В этой взаимосвязи становится понятной синхронность появления в России первых признаков модерна и основания нового журнала «Наше жилище» (позднее «Строитель»), на страницах которого с самого начала зазвучали призывы к борьбе за индустриально-рационалистическую архитектуру, призывы искать «прекрасное» только в рациональном зодчестве.

Однако уже по прошествии нескольких первых лет строительства жилых и общественных зданий в стиле модерн архитекторы начали пересматривать свое отношение к нему как к чисто декоративному, орнаментальному стилю, который стал, по их мнению, камнем преткновения на пути развития рационального зодчества. Отсюда проистекает стремление архитекторов к освобождению от характерного для раннего модерна убранства, к простоте архитектурных форм, выявляющих и подчеркивающих конструктивную основу здания.

Первые шаги модерна в русской архитектуре связываются со II съездом русских зодчих, состоявшимся, как упоминалось, в 1895 году. На организованной при нем выставке были экспонированы работы будущих представителей модерна — Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева и И. А. Иванова-Шица. Однако, несмотря на некоторое тяготение к рациональной планировке, в этих работах еще слабо наметились свойственные новым веяниям черты. Принцип симметрии, лежащий в основе композиции здания Си-

ротского приюта имени Мазурина в Москве (Б. Пироговская ул.; 1892 год), спроектированного И. А. Ивановым-Шицем, сквалс свободу планировочного решения. В фасаде этого сооружения, оформленном в «неогреческом» стиле, все же угадывается рука архитектора, построившего впоследствии здание Университета имени Шанявского на Миусской площади в Москве. Высокие, увенчанные гребнями крыши на шехтелевском проекте загородного дома (осуществленном в имени В. Е. Морозова Одинцово-Архангельском, Подольского уезда Московской области; 1890-е годы), не раз встречаются в позднейших постройках этого зодчего, а свободная планировка здания, соответствующая функциональным требованиям, свидетельствует о рационалистических устремлениях архитектора даже на раннем этапе его творчества. Хорошо продуман и асимметричный план дома С. Т. Морозова на Спиридоновке (ул. А. Толстого, № 17). В то же время его фасад, выполненный в формах английской готики, и пышные интерьеры делают особняк Морозова характерным образцом эклектической архитектуры, сквозь которую еще очень слабо выступают элементы нового.

Период между II и III съездами русских зодчих явился по существу временем становления и формирования русского модерна в его ранней стадии. Значительной вехой на пути признания «нового стиля» явился III съезд (1900), состоявшийся в эпоху промышленного подъема. На выставке, устроенной при этом съезде, увеличилось количество произведений, выполненных в «новом стиле». Многие архитекторы решительно перешли на путь применения типичного для модерна убранства. Среди них следует упомянуть петербургского архитектора А. И. фон-Гогена, применявшего до того в своих проектах формы эклектики.

В этой выставке снова участвовали Кекушев, Шехтель и Иванов-Шиц — на этот раз с еще большим количеством работ, и притом в «новом стиле». Обозреватель выставки отметил, что «...А. И. Иванов, Ф. О. Шехтель и Л. Н. Кекушев дали богатую коллекцию крайне интересных работ. Акварельные наброски Шехтеля и Кекушева свидетельствуют о высокоразвитом их вкусе, выраженном на благоприятной почве интересных заданий, при несколько, однако, вольной трактовке архитектурных традиций»³. Конечно, к этой оценке надо отнести весьма

¹ И. Володихин. Указ. соч., стр. 3. Интересно отметить, что статья Володихина не была закончена печатанием (то причина от редакции не зависящим). Причины эти, возможно, объясняются цензурными соображениями.

² П. М.-в. Новый стиль и декадентство.— «Зодчий», 1902, № 6, стр. 66.

³ «Труды III съезда русских зодчих в С.-Петербурге». СПб., 1905, стр. 31.

критично, так как Шехтель и Кекушев — различные и по творческому почерку и по художественным качествам мастера. Но сожаления обозревателя о «несколько вольной трактовке архитектурных традиций» весьма симптоматичны.

Действительно, трактовка архитектурных традиций в проектах московских зодчих была весьма вольной. Уже говорилось, что развитие стиля модерн в архитектуре протекало под знаком борьбы с ретроспективным стилизаторством и эклектикой. Но результатом этой борьбы зачастую была лишь новая переработка накопленных веками в русском и мировом зодчестве традиционных приемов в соответствии с новыми строительными материалами и конструкциями. В самом деле, если мы обратимся хотя бы к экспонатам выставки III съезда русских зодчих, например к интерьерам столовых в домах И. В. Морозова (1895) и С. Т. Морозова (1897) в Москве, спроектированных Ф. О. Шехтелем¹, то убедимся в определенной преемственности композиционных приемов, родственных в первом случае русской архитектуре эпохи Петра I, во втором — английской готике. Представители модерна, отвергая вековые художественные традиции в архитектуре и пытаясь изобрести новые формы, обращались в то же время к мотивам полузабытых или малоизвестных стилей, таких, например, как готика и японская архитектура. В готике мастера модерна видели «простоту и стремление к рациональности в архитектуре», «забытые во времена Ренессанса»².

Значительное место в работе III съезда русских зодчих занимали вопросы рациональной архитектуры. Большое внимание участников съезда привлек доклад строителей политехникума в Варшаве, стремившихся использовать в его архитектуре новейшие технические достижения. Началу строительства политехникума предшествовала командировка его создателей в крупные города Европы для ознакомления с современными требованиями, предъявляемыми к зданиям высших учебных заведений.

Об интересе архитектурной общественности к новым веяниям в архитектуре свидетельствует уже упоминавшийся доклад А. И. Бернардацци на III съезде. Поиски новых мотивов в архитектуре Бернардацци связывал с «развитием производства новых материалов, с появлением улучшенных приемов в конструкциях»³. Это

положение он проиллюстрировал на предложенном им новом типе здания художественного музея. «Располагая всею современной техникою, с ее легкими несгораемыми конструкциями, с ее громадными зеркальными стеклами... зодчий создает (в форме ли застекленных галерей, либо ротонд и т. п.) если не новый стиль, то новый тип для этого рода зданий, посвященных всенародному пользованию». «Ни большой монументальности, — говорил Бернардацци, — эти здания не требуют, ни применения богатых архитектурных материалов. Для внешности их достаточно простых форм, выполненных со строгим изяществом. Вся привлекательность их будет, очевидно, заключаться во внутреннем содержании»⁴.

Зодчие того времени, даже такие, как Бернардацци, поражавший современников богатством и замысловатостью эклектического убранства фасадов и интерьеров построенных им зданий, иногда поднимались до некоторого предвидения будущего архитектуры. Но, находясь в полной зависимости от заказчика, они мало могли сделать реального, чтобы это будущее приблизить. И тем не менее ростки рациональной архитектуры, пробивавшиеся сквозь декоративную оболочку формирующегося модерна, назревали и крепки.

* * *

Большие успехи в развитии рациональных тенденций были достигнуты в жилой архитектуре конца XIX — начала XX века. Первые попытки улучшения наиболее распространенного в те годы типа жилья — жилого доходного дома — связаны с воплощением на практике высказанных на II съезде русских зодчих идей об оздоровлении жизни городского населения с помощью архитектуры.

Создаются целые жилые комплексы, в которых вместо нездоровых, лишенных воздуха и солнца дворов-колодцев предусмотрены более просторные, зачастую озелененные дворы. Вместо сплошной периметральной обстройки городских кварталов многоэтажными жилыми домами в ряде случаев дома ставятся с разрывами, которые используются в качестве проездов дворов; применяется также постановка жилого дома с отступом от «красной линии» улицы. В последнем случае перед домом располагается озелененный парадный двор. В качестве примеров прогрессивных для того времени планировочных композиций можно привести дома, построенные в Петербурге архитекторами

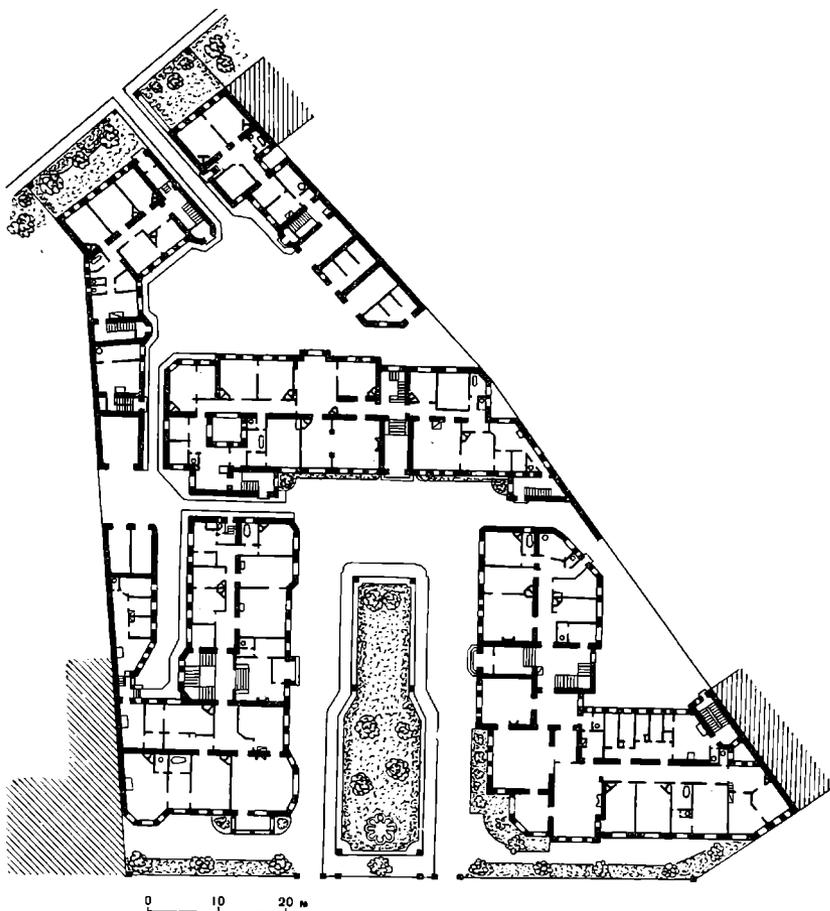
¹ Опубликованы в журнале «Зодчий», 1899, № 11, стр. 134, табл. 32 и 33.

² П. М.-в. Новый стиль и денациентство, стр. 66, 69.

³ А. Бернардацци. Народный музей будущего. — «Зодчий», 1900, № 8, стр. 107.

⁴ Там же, стр. 108.

Ф. Л и д в а л ь. Доходный дом на
Каменноостровском проспекте в
Петербурге. Начат в 1903 году.
План. Чертеж К. К. Лопяло



Л. Н. Бенуа (Моховая ул., № 27—29; 1890-е годы), Ф. И. Лидвалем (Каменноостровский, ныне Кировский проспект, № 1—3; начат в 1903 году¹; М. Посадская ул., № 17 и 19; начаты в 1904 году²; М. Конюшенная ул., ныне ул. С. Перовской, № 1 и 3; начаты в 1904—1905 гг.), Д. А. Крыжановским (Таврическая ул., № 33; 1900 гг.) и многие другие.

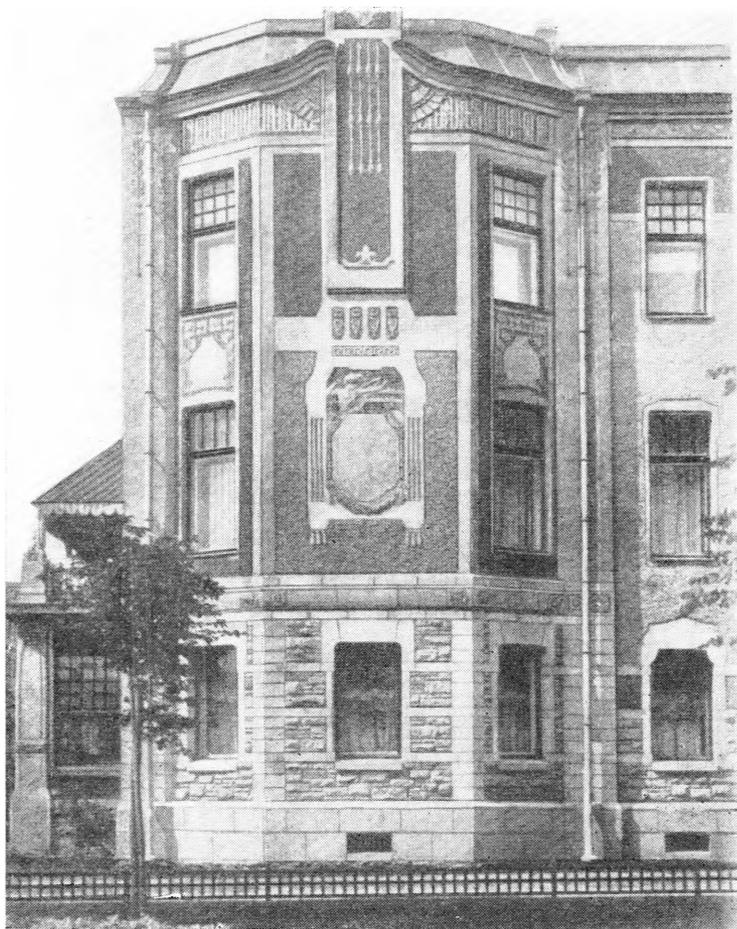
Дома эти, составленные из нескольких неоднородных секций, отличаются свободной, асимметричной планировкой. Лестницы устроены со стороны двора. Входы в дом — с улицы и из дворов. В ряде домов при входе с улицы перед лестницей располагается просторный вестибюль. Лестницы разделяются на парад-

ные и черные. Планировка квартир тщательно продумана с функциональной точки зрения. Они рассчитаны на 3—6 комнат. В большинстве случаев комнаты изолированные, светлые. При кухнях предусмотрены комнаты для прислуги. Расположение комнат, по мере удаления их от передней следующее: гостиная, кабинет, столовая, спальня и детские. Рядом со спальней размещается ванная. Распределение окон, балконов и эркеров поставлено в зависимости от планировки квартир и необходимости равномерного освещения комнат. Этим объясняется свободный ритм оконных проемов на фасадах, который придает им живописность.

Довольно целостное впечатление, несмотря на обилие характерного для модерна архитектурного убранства, производит облик доходного дома, построенного Лидвалем в начале Каменноостровского проспекта. Архитектор мастерски разместил дом на неудобном косоугольном участке, выходящем узкой стороной на М. Посад-

¹ Ходатайство о разрешении на постройку дома было подано в конце апреля — начале мая 1903 года. См.: «Зодчий», 1903, № 19, стр. 253.

² Ходатайства о разрешении на постройку обоих домов поданы в декабре 1903 (№ 19) и в феврале 1904 года (№ 17). См.: «Зодчий», 1904, № 1, стр. 8; № 9, стр. 112.



*Ф. Лидваль. Доводный дом
на Каменноостровском проспекте
в Петербурге. Начат в 1903 году.
Фрагмент фасада.
Фот. нач. XX века*

скую улицу. Главная часть дома, обращенная на Каменноостровский проспект, поставлена с отступом от него и своими контурами образует парадный двор; флигель, размещенный на М. Посадской улице, тоже отставлен от нее на значительное расстояние. От обеих улиц дом отделен палисадником; в парадном дворе выделен небольшой участок под сад. П-образное построение плана главной части дома создало благоприятные, несмотря на тесный участок, условия для планировки квартир. Архитектору удалось избежать комнат неправильной формы (за исключением его угловой части, со стороны Кронверкского проезда), разместив в местах излома вспомогательные помещения. К числу достоинств плана дома на Каменноостровском проспекте надо отнести также хорошие пропорции комнат и достаточную их освещенность. Вместе с тем очертания этого плана беспокойны и, из-за многочисленных эркеров и впадин — дробны.

Тем не менее облик построенного Лидвалем дома благодаря мастерству архитектора в использовании фактурных возможностей камня и штукатурки отличается определенной монументальностью и строгостью. Первый этаж дома, трактованный как цоколь, облицован естественным камнем: на углах и в нижней, собственно цокольной части — тесаным, в остальных частях — лишь грубо околотым. Ему противопоставлена гладкая, бархатистая (благодаря применению фактурной цементной штукатурки) поверхность стен двух верхних этажей, обработанная плоскостными филенками, фризами, наличниками. Свободный ритм оконных проемов подчеркнут своеобразными, с небольшими изгибами очертаниями карнизов и фронтонов. Сложный рисунок карнизов наряду с плоскими орнаментами в филенках между окнами и под карнизами и формой оконных проемов свидетельствуют о торжестве принци-

пов модерна в архитектурном убранстве жилого дома начала XX века, план которого отличался значительной целесообразностью. Более обобщенно, лаконично и просто решен был облик шестизэтажного доходного дома на М. Кюшоновой ул., ныне ул. С. Перовской (№ 2), в плане которого наметилось дальнейшее усиление рациональных начал. Обращает внимание применение в облицовке фасада этого дома цветной глазурованной керамической плитки.

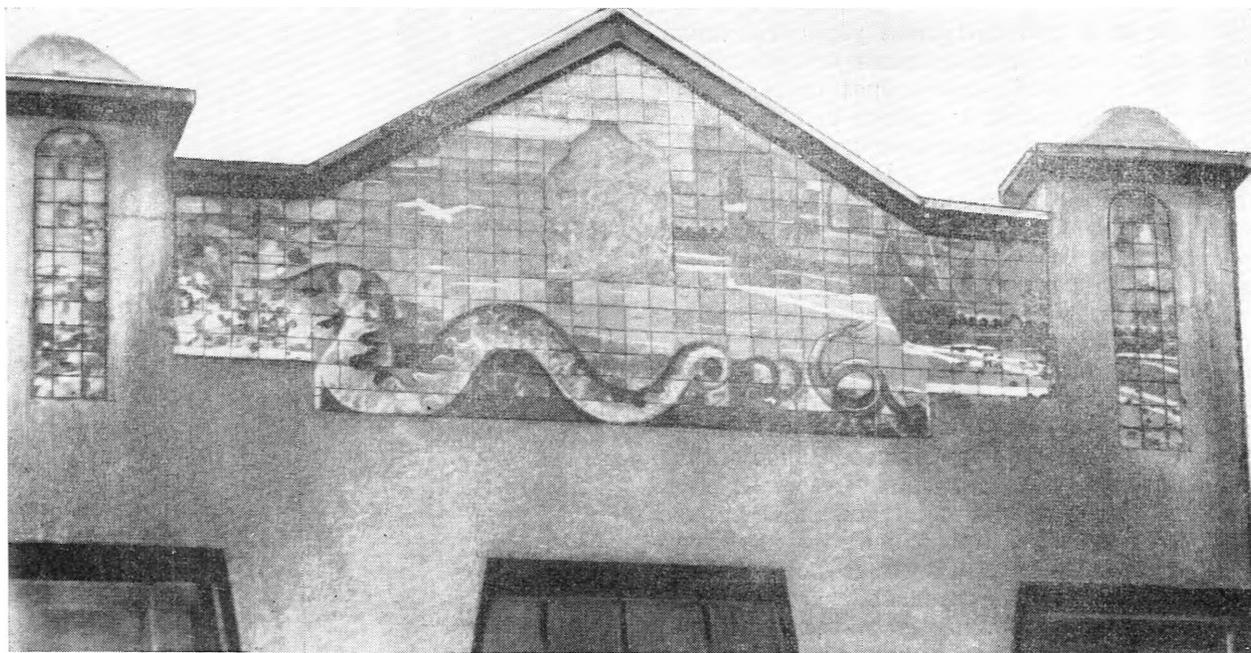
Поиски новых декоративных приемов путем использования различных фактурных и цветовых свойств облицовочных материалов хотя и давали иногда эффективные результаты, но не всегда достигали цели из-за утрировки характерных для модерна форм. Своеобразное впечатление производит в этом плане высокий пятиэтажный доходный жилой дом, построенный архитектором Д. А. Крыжановским на Таврической улице. Его композиционное решение было, возможно, продиктовано тем, что дом выходит на улицу узким торцовым фасадом. Архитектор усилил его вытянутые вверх пропорции фасада высоким криволинейным, расчлененным вертикальными тягами фронтоном — в духе фронтона дома Черноголовых в Риге. Устремленность композиции вверх подчеркивается в центре фасада удлиненным эркером, а также объединенными с помощью филенок окнами третьего и четвертого этажей. Криволинейный фронтон, эркер, вертикализм композиционного построения фасада жилого дома — типичные стилевые признаки модерна, связанные с обращением его к готической архитектуре. Композиция дополняется необычным сочетанием двух типов отделочного камня (тесаного и «рваного») с глазурованной плиткой двух цветов. Все это придает зданию определенный романтический вид, хотя и малоподходящий для жилого дома, облик которого должен был бы быть более мягким и приветливым.

Гораздо более подходит к назначению здания фасад доходного дома на Морской улице (ул. Герцена, № 35; 1905—1907 гг.), созданный архитекторами А. А. Гимпелем и В. В. Ильяшевым. В его первом этаже располагались магазины, в двух следующих — помещения страхового общества «Россия» и лишь верхние были отведены под квартиры. Нижний этаж, решенный как цокольный, выложен естественным, грубо обработанным камнем; общественное назначение второго и третьего этажей подчеркнуто большими арочными проемами; форма, размеры и распределение окон верхних этажей типичны для жилого дома.



А. Гимпель и В. Ильяшев. Дом страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге. 1905—1907 годы

Однако фасад дома на Морской улице не получился дробным, как бы состоящим из трех отдельных, не связанных между собой частей. Он отличается большой целостностью, которая в значительной степени объясняется строгостью и логикой его построения. Фасад симметричен относительно центральной оси. Последняя подчеркнута главным входом в дом, широким балконом в четвертом этаже и высоким



Н. Р е р и х. Майоликовое панно на дворовом фасаде дома страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге

«готическим» фронтоном. Значительный художественный эффект достигался включением в композицию фасада красочных майолик — фриза и треугольных вставок над окнами второго этажа¹. Автор фриза и вставок из майолики — Н. К. Рерих.

В этом здании мы встречаемся с одним из интересных примеров включения в начале XX века произведений монументального изобразительного искусства в архитектуру.

Тяготение к синтезу между различными видами искусства постепенно становится характерной чертой русской художественной культуры того времени. В театр приходит профессиональный художник, а эскиз декорации или костюма превращается в самостоятельное произведение искусства. Монументальные памятники скульптор теперь создает в сотрудничестве с архитектором, причем последний зачастую бывает автором всего замысла. Нередки случаи, когда художники, специализировавшиеся

в каком-либо одном виде искусства, пробуют свои силы в другом. Живописцы, как мы увидим ниже, создают архитектурные проекты и осуществляют их в натуре, работают в области монументальной живописи и скульптуры. В Абрамцеве и Талашкине занимаются прикладным искусством и живописцы, и скульпторы, и архитекторы.

Первое место в этом процессе принадлежало поискам синтеза архитектуры с изобразительным искусством. Используя в архитектуре выразительные средства скульптуры и живописи, зодчие стремились к улучшению художественного облика городских улиц. «Разве может улица с ее мостовыми, угрюмыми или просто скучными зданиями и заборами, с кричащим великолепием магазинов и безвкусовой вычурностью вывесок и подъездов, вызвать ощущение художественности?»². Чтобы создать это «ощущение художественности», в фасадах строящихся зданий стали применяться мозаичные панно, фрески, лепные и майоликовые вставки, барельефы, скульптуры. Но не оставлял своим вниманием художник и интерьеры вновь возводимых

¹ Фриз не сохранился. Майолика выполнена в Абрамцевской мастерской. Эскизы и фотографии фриза и треугольных вставок опубликованы: «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 107; «Золотое руно», 1907, № 4, л. 25.

² Е. Баумгартен. Общество и художественная архитектура.— «Архитектурный музей», 1902, вып. 6, стр. 56.

сооружений. Внутренние стены зданий украшались тематической росписью и лепными панно, в окна лестничных клеток жилых домов и универсальных магазинов вставлялись цветные витражи, каминные и печи превращались в сложные скульптурные композиции.

Не раз уже писалось о влиянии на орнаментальный декоративизм модерна декадентского изобразительного искусства¹. Но исследователи как-то пропускали мимо своего внимания тот факт, что по мере развития в архитектуре конца XIX — начала XX века рациональных принципов укреплялось и стремление к синтезу архитектуры с монументальной живописью и скульптурой. При этом одновременно с появлением первых признаков отмирания причудливого убранства, характерного для ранней стадии развития модерна, в архитектуре нарастало тяготение к новым формам монументально-декоративного искусства.

О сознательном подходе архитекторов и художника к проблеме синтеза архитектуры с монументальной живописью и о стремлении создать на основе их взаимодействия целостный художественный образ свидетельствует описанный выше дом на Морской улице. На его сером, обработанном шероховатой штукатуркой фасаде четко выделялись майолики Рериха, выдержанные в бело-сине-красновато-коричневой гамме и мягко поблескивавшие в неярких лучах северного солнца. Примечателен был фриз с изображением похода древнерусского войска. Лаконичный и обобщенный рисунок фриза хорошо сочетался со строгой архитектурной обработкой здания. Удачно найденные вертикальные акценты — пики, племени — подчеркивали неторопливый ритм передвижения ратных конников, увязанный с мерным ритмом оконных проемов. С окнами же композиционно связаны и архитектурные мотивы фриза — стены кремлей, деревянные постройки и т. д.²

Несколько по-иному обстояло дело с интерьерами этого дома, хотя их творцам и нельзя отказать в намерении объединить архитектурные и монументально-декоративные средства для достижения наибольшего эффекта.

Главный вход в здание на Морской улице представляет собой систему из трех вестибюлей: 1) небольшой тамбур; 2) переход; 3) об-

ширное помещение, куда выходят парадная лестница и лифт.

Декор первых двух вестибюлей, включая и два полукруглых лепных панно в тимпанах арок перехода, в цветовом и пластическом отношении рассчитан на постепенную подготовку зрителя к восприятию наиболее впечатляющего элемента во всем убранстве этого дома — широкого (около 1 метра) многопланового рельефного фриза, огибающего стены третьего вестибюля и лестничной клетки на всем их протяжении вплоть до последнего этажа. Поражает фантазия художника³, проявившаяся в разработке композиции этого фриза, изображающего природу и обитателей русского Севера. Ни один мотив не повторяется во фризе дважды. Необычайно разнообразны пейзажи, меняющиеся и по сюжету и по временам года. Многочисленные звери, птицы, люди и даже персонажи из сказок изображены в движении. Меняются не только сюжеты фриза, но и сам характер рельефа, местами плоского, местами очень выпуклого, иногда превращающегося в горельеф. В вестибюле в него вкомпонован бюст ненца, выразительный и явно портретный. Но этот большой лепной фриз представляет главным образом самостоятельный интерес, так как он мало связан с архитектурой интерьера, и настоящего синтеза между скульптурой и архитектурой здесь не получилось. Следует отметить также невысокое художественное качество выполнения его многих фрагментов, хотя некоторые из них сделаны все же с большим мастерством.

В Москве стремление к рациональной архитектуре в конце XIX — в самом начале XX века проявлялось относительно слабее, чем в Петербурге. Причина этого отставания заключается в том, что Москва была, по словам Л. И. Ремпель и Т. В. Вязниковцевой, «сосредоточием архитектурных исканий модернизма»⁴, причем «основное направление архитектуры «нового стиля» в Москве определилось, прежде всего и больше всего, венской и мюнхенской школами архитекторов-модернистов»⁵.

Действительно, если мы обратимся к построенным в те годы в Москве доходным домам ти-

³ Его имя пока установить не удалось. Возможно, что здесь работал не один, а несколько скульпторов. На эту мысль наводит различие в манере и качестве исполнения отдельных фрагментов фриза.

⁴ Л. Ремпель, Т. Вязниковцева. Эпоха модерна в архитектуре Москвы. — «Архитектура СССР», 1935, № 10-11, стр. 90.

⁵ Там же, стр. 91.

¹ А. Иконников. Архитектура и живопись. — «Декоративное искусство СССР», 1961, № 11, стр. 11.

² Во дворе того же дома сохранилось другое майоликовое панно Н. К. Рериха с изображением моря, лавды и «змия», расположенное, однако, в неудобном для обозрения месте.

па возведенных Л. Н. Кекушевым на Пречистенке (ул. Кропоткина, № 28) и Остоженке (Метростроевская ул., № 19), Г. А. Гельрихом на Рождественском бульваре (№ 9) и Б. Садовой улице (№ 10) и многим другим, то убедимся в сходстве трактовки их архитектурного облика. В убранстве этих зданий применены закругленные очертания основных членений фасадов, прихотливые изгибы кровли, многочисленные эркеры, разнообразие по форме окна, причудливые оконные переплеты и балконные решетки, замысловатые лепные украшения — фризы, женские головы с распущенными волосами, иногда целые скульптурные группы. Все это, отмеченное печатью невзыскательного вкуса, в большой степени означало отказ от объемно-пластического понимания архитектурных форм в пользу графического принципа их компоновки.

В то же время, хотя эти дома в освоении и развитии принципов рационального зодчества уступали одновременно сооруженным петербургским, все же в них можно проследить ясное и четкое построение общей композиции здания, удобную планировку квартир, тщательно разработанные интерьеры.

Отрицательные качества стиля модерн иногда объясняют преувеличенным вниманием зодчего к уличным фасадам доходных домов¹.

Однако это было свойственно не только архитекторам-модернистам, но и представителям других направлений. В капиталистическом городе господствовала тесная периметральная застройка улиц, при которой доходные дома должны были плотно примыкать друг к другу. Боковые стены таких домов, естественно, решались как брандмауерные, лишённые окон и какой-либо архитектурной обработки². Дворовые фасады доходных домов оформлялись гораздо скромнее, чем уличные, но все же им уделялось некоторое внимание.

В архитектуре малоэтажных жилых домов или домов-особняков Москвы, напротив, преобладала объемная, пространственно-живописная композиция и принципы рационализма проявились здесь значительно осязательнее и нагляднее, чем в доходных домах.

Ясность и логика композиции явственно проступают в облике собственного дома Л. Н. Кекушева на Остоженке (Метростроевская ул., № 24; начало 1900-х гг.)³. Четко осуществлена связь планировки дома и его внутреннего пространственного решения с компоновкой наружных масс. Главная часть здания, заключающая зал, представляет собой монументальный прямоугольный объем с прорезанным в нем громадным арочным окном, расчлененным в верхней части горизонтальной тягой. Объем завершен высоким фронтоном со срезанной верхушкой, на которой раньше была укреплена фигура «гордого» льва. Вход в здание размещен в пристройке к восьмигранной шатровой башне, с некоторым отступом примыкающей к главному объему. Архитектурный облик дома Кекушева на Остоженке, несмотря на использование свойственных этому зодчеству претенциозных украшений, отличается определенной мягкостью и привлекательностью, усиливающимися благодаря примененному в его облицовке светлому (палевому) кирпичу. Несмотря на видимое стремление мастера к излишнему богатству в архитектурном убранстве, современники отмечали как положительный признак, сказавшийся в обработке главного объема дома Кекушева, отсутствие тяжелых штукатурных карнизов.

В другом выстроеном Кекушевым особняке, в Глазовском пер. (ныне ул. Луначарского, № 8; 1898—1899 гг.) со смело вписанной в композицию дома угловой лоджией, ощущается тяготение к компактному и трехмерному объему. Однако перенасыщенность фасадов особняка декоративными деталями снижает общее впечатление.

Более значительные признаки рационализма по сравнению с городскими постройками Кекушева обнаруживаются в московских особняках, возведенных архитектором В. Ф. Валькоттом. Его привлекала строго уравновешенная композиция из трех-четырех параллелепипедов разных размеров, подчиненная четкой, функционально обоснованной внутренней планировке.

В качестве образца подобного произведения Валькотта можно привести возведенный им дом в Мертвом переулке (ныне пер. Н. Островского, № 10; начало 1900-х гг.)⁴. В его прямых, строгих очертаниях нет нарочитости, которая ощущается в постройках Кекушева. Все здесь

¹ Л. Ремпель, Т. Вязниковцева. Указ. соч., стр. 91.

² В порядке исключения зачастую в этих стенах пробивались окна, освещавшие санитарные узлы и снабженные толстыми огнеупорными стеклами в «сотовых» переплетах. Эти окна делались в расчете на незначительный зазор (до одного метра), иногда остававшийся между брандмауерными стенами соседних домов.

³ I v o p n e d ' A x e. Современная Москва.— «Зодчий». 1904, № 17, стр. 201.

⁴ Бывший особняк Московского домостроительного общества.

А. Гимпель и В. Ильяшев. Дом страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге. 1905—1907 годы. Рельефный фриз парадной лестницы. Фрагмент

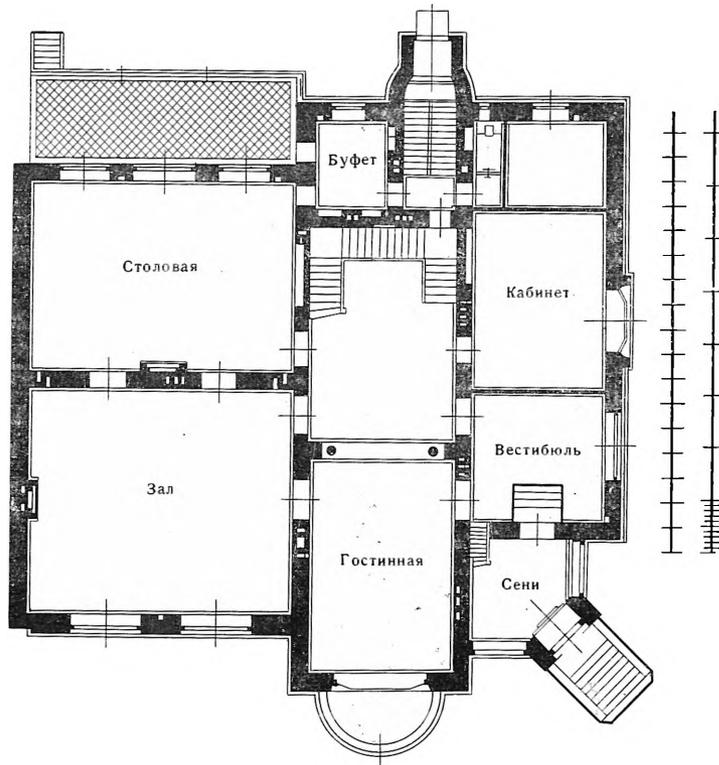


согласовано с планом, все обосновано конструктивно. В главном, высоком, выступающем к улице объеме расположены парадная гостиная и холл с открытой лестницей, решенные как единая пространственная система. Слева к нему примыкает объем меньшей высоты, но более широкий — в нем помещены вторая гостиная и столовая. Справа, в несколько заглубленном объеме той же высоты, что и левый, устроены вестибюльная и в глубине — кабинет. В стыке между центральным и правым объемами врезано своеобразное трехгранное крытое крыльцо, завершенное балконом. Выход на балкон — из спальни второго этажа.

Членения фасадов этого дома конструктивно оправданны и четко выражены. Углы здания и простенки между окнами являются каркасом;

заполнение составляют громадные двухчастные и трехчастные окна, расчлененные у междуэтажных перекрытий шеремычками, облицованными мелкими майоликовыми плитками. Карниз плоский, без сложной профилировки, укреплен на металлических кронштейнах. От улицы дом отделяет решетка характерного для модернизма рисунка. Тот же мотив использован в ограждении балконов первого этажа и крыльца. Интересно цветовое решение фасада, в котором темно-серый тон облицовочного кирпича хорошо сочетается с зеленовато-коричневыми майоликовыми вставками.

Построенный Валькоттом дом получил высокую оценку современников. О нем писали, что «по свежести общего впечатления, по простоте, с которой решены в нем различные вопросы, по



В. Валькотт. Особняк в Мертвом переулке в Москве. Начало 1900-х годов. План

ясности и определенности характера деталей следует отнести [его] к лучшим произведениям среди московских особняков»¹.

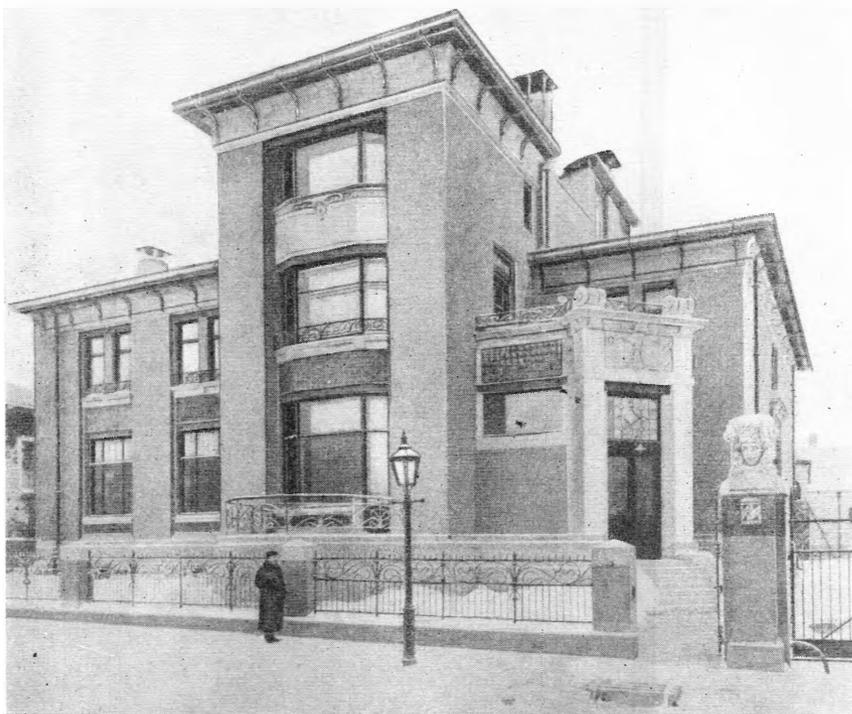
Рациональные тенденции в большой степени определили и архитектуру известного произведения Ф. О. Шехтеля — особняка С. П. Рябушинского на М. Никитской улице (ул. А. Толстого, № 2/6; 1900—1902 годы)². Как и Валькотт Шехтель, исходя из планировки помещений, построил композицию дома на сочетании нескольких параллелепипедов.

¹ *Ivonne d'Ахе. Указ. соч., стр. 204. Соседний дом (бывш. Якуничкова; пер. Н. Островского, № 12, начало 1900-х гг.), тоже построенный Валькоттом, значительно уступает ему в художественном отношении. Хотя в нем использован тот же композиционный принцип объемного построения, с выделением главного объема, результат получился иной. Типичная для классицизма трехосевая симметрия фасада придает особняку вид общественного сооружения, а плоские орнаментальные рельефные вставки над аркой главного входа и тройными арочными окнами крыльев, равно как и причудливые вазы над углами центрального объема, «подслащивают» и опошляют его архитектурный облик.*

² В этом доме несколько последних лет своей жизни прожил А. М. Горький. В настоящее время в нем находится мемориальный музей писателя.

Здание производит уравновешенное, вполне материальное впечатление. Все формы соразмерны, и нет в них надуманного преувеличения. Асимметрия фасадов и объемов логически вытекает из функционального плана здания. Главное в облике этого дома — тема трехмерного, четко очерченного объема и тема стены как основного выразительного средства выявления трехмерности этого объема. Здесь нет «фасадной» архитектуры в обычном понимании этого слова. Дом поставлен с некоторым отступом от красной линии улицы, непосредственно соприкасаясь с ней только парадным крыльцом. На участке он расположен свободно; к нему не примыкают соседние дома, поэтому прохожий воспринимает не фасад дома, а весь его живописный объем в целом. Архитектор учел это и отказался от банального акцентирования одного только уличного фасада, решив все фасады как единое целое, с одинаковой силой и выразительностью. Размещение окон и их размеры, соотношенные с большими поверхностями стен, тщательно продуманы с точки зрения хорошего освещения комнат. Убедительно также устройство карнизов на металлических кронштейнах, вполне конструктивных и являющихся, как нам кажется,

*В. В а л ь к о т т.
Особняк в Мертвом переулке
в Москве. Начало 1900-х годов.
Фот. начала XX века*



одним из удачных изобретений архитекторов, работавших в стиле модерн.

Значительный интерес представляет живописное убранство фасадов особняка Рябушинского. Здание охватывает широкий мозаичный фриз с характерным для модерна растительным орнаментом с орхидеями. Это одна из первых попыток применения средств изобразительного искусства в архитектуре начала XX века, и притом еще более ранняя, чем в доме на Морской улице в Петербурге. Несмотря на декадентский мотив фриза, последний хорошо вписался в общую композицию здания и способствовал целостному восприятию его по-разному скомпонованных фасадов. Ширина фриза точно согласована с высотой стен, приглушенные цвета изображения вполне гармонируют с общим серовато-зеленым цветом стен.

Вместе с тем ряд неудачных архитектурных деталей, таких, например, как арки одного из крылец, весьма неконструктивные и имеющие странную подковообразную форму, или беспокойно, вычурно очерченные переплеты окон и решеток, сильно снижают художественное впечатление от архитектуры дома.

Художественный вкус и чувство меры совершенно изменили Шехтелю в интерьерах дома

Рябушинского, отделанных необычайно роскошно. Странное впечатление производит, например, ограждение беломраморной лестницы, выточенное из того же мрамора в «текучих» формах, напоминающих волну. Это типичный образец свойственного раннему модерну насилия над материалом, вступающего в противоречие с разумной планировкой здания и прогрессивными приемами в его структуре.

Рационалистические тенденции жилой архитектуры конца XIX — начала XX века особенно сильно проявились при строительстве загородных домов и вилл, дач. Тяга к освобождению их фасадов не только от присущих модерну специфических декоративных деталей, но и вообще от лишних украшений приводила к появлению в композиции этих построек таких признаков, которые роднили ее с архитектурой 1920-х годов.

Не случайно, быть может, построенный Л. Н. Кекушевым в 1901 году загородный дом в имении Некрасова под Москвой — одно из первых произведений в этом духе — был опубликован в «Зодчем» под названием «Американский дом»¹. Постройка дома в сельской местности, где

¹ «Зодчий», 1903, № 14, стр. 187—188.



Ф. Ш е т е л ь. Особняк С. П. Рябушинского на М. Никитской ул. в Москве. 1900—1902 годы.
Фот. начала XX века

автор не был связан городской застройкой и необходимостью придать ему достаточную по понятиям того времени репрезентативность, обусловила функциональную направленность его архитектуры. Это был приветливый и уютный, хорошо вписанный в окружающую природу, компактно спланированный дом. Он имел симметричные общие очертания — прямоугольник (8 × 14 метров) с двумя выступами на продольных сторонах, но симметрия здесь не возведена в догму, и ей не принесены в жертву необходимые удобства. Архитектор свободно сдвигает перегородки, добываясь хороших пропорций и нужных размеров комнат. Целесообразно распределение помещений. На первом этаже находятся овальная столовая, обращенная в сад за стеклянной полуротондой, и гостиная с широким окном. Здесь же кабинет, буфет и просторный холл с открытой, ведущей в верхний этаж лест-

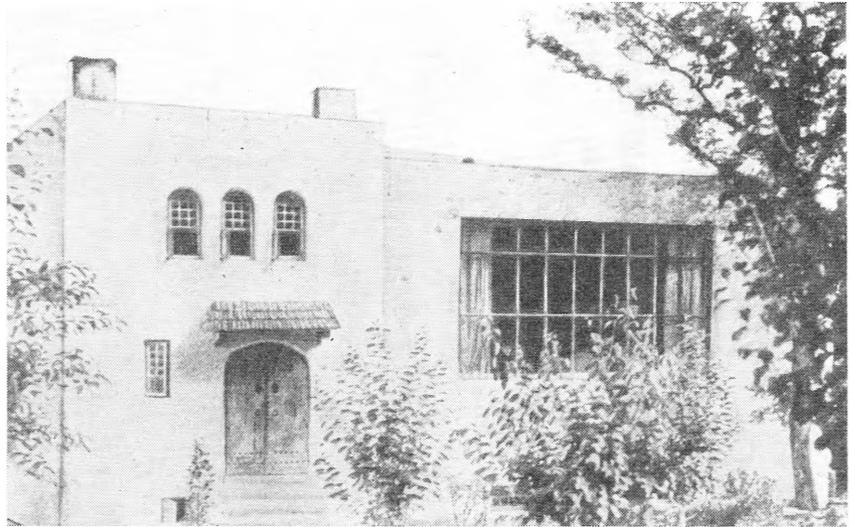
ницей. На втором этаже помещены спальни и детские комнаты.

Самостоятельный интерес представляют конструкции этого дома с каркасом из вертикальных деревянных брусков и заполнением из толстых, трехвершковых, обшитых войлоком досок; стены с двух сторон општукатурены.

Особняки, дачи, загородные домики типа коттеджей, ясные по композиции и выполненные в простых формах, получают в начале XX века довольно большое распространение¹. Предпринимаются попытки строить такие домики из новых

¹ В качестве примеров можно привести проект особняка, выполненный в 1905 году архитектором А. Линдгеном («Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 2. СПб., 1907, стр. 57) или проект дачи Носенкова в Иванькове, под Москвой, архитекторов В. А. Симова и Л. А. Веснина («Ежегодник Московского архитектурного общества», 1910—1911, стр. 85—87).

*Л. Браиловский.
Вилла художника в Крыму.
1900-е годы.
Фот. начала XX века*



строительных материалов, например из бетона ¹. Для окраски таких домов применяются преимущественно светлые, жизнерадостные цвета — чаще всего белый. Иногда очень тактично вводятся элементы народного убранства — майоликовые вставки или какие-нибудь деревянные детали, которые отнюдь не нарушают скромного характера внешнего облика этих домов и даже не придают им отчетливой национальной окраски, но делают их более живописными.

Строгими, элементарно простыми очертаниями отличается «Вилла художника», построенная в Крыму архитектором Л. М. Браиловским ². Полное отсутствие украшений, большие белые поверхности стен с редко и несимметрично, по мере надобности, расставленными окнами, пологая кровля, застекленная веранда с открытым балконом над ней, второй балкон на угловом выступе, огражденный простой решеткой, большое горизонтальное окно мастерской, тонко найденные пропорции всех частей композиции сообщают этому домику подлинное очарование. Намечившиеся в его облике прогрессивные тенденции не утратили своих положительных качеств и в нынешнее время. Сопоставляя гладкие плоскости белых, сверкающих на фоне темной зелени стен дома с немногочисленными точно найденными «пятнами» окон, архитектор действовал не

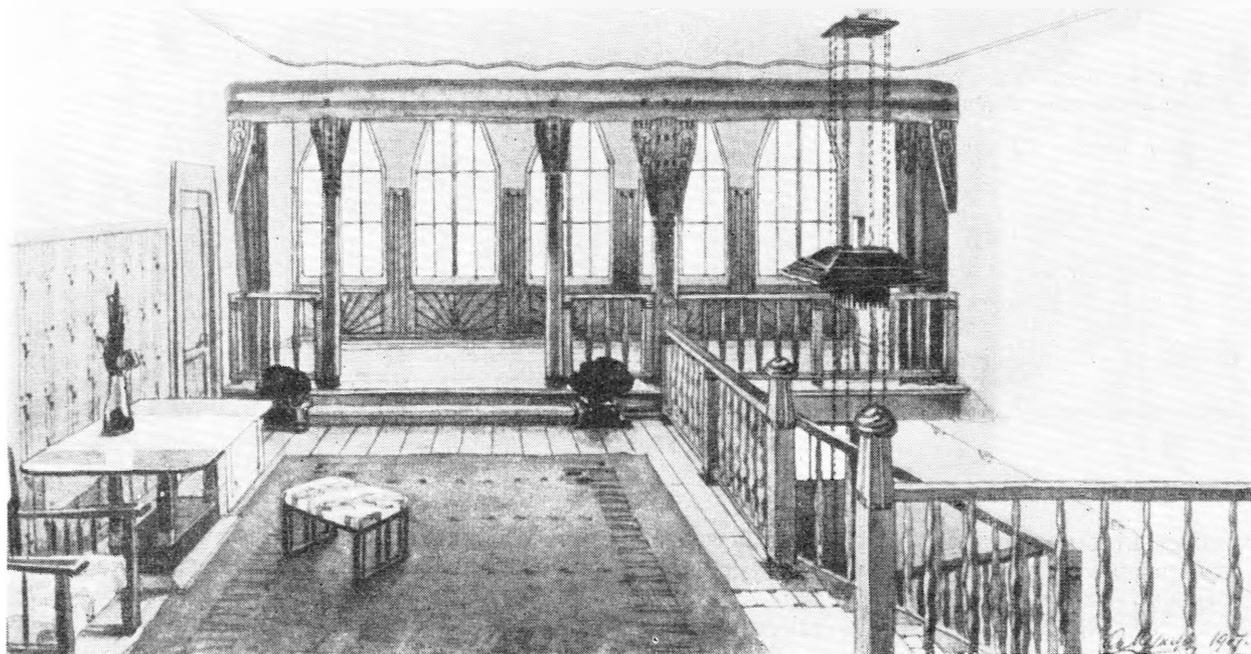
столько из желания придать своему произведению оригинальный и красивый вид, сколько создать в нем наилучшие условия жизни в жаркое время года. Эта вилла, может быть, и не первая среди подобных ей в Крыму, но, несомненно, одна из тех, которые послужили определенными образцами для многих, строившихся в те годы на черноморском побережье.

Как говорилось, хорошо увязывались с простыми контурами таких домиков осторожно введенные мотивы народного творчества. О. Р. Мунц в доме Завадовского в Финляндии ³ удачно включил в композицию оштукатуренного кирпичного загородного дома деревянный балкон на выпускных бревнах. Национальные финские мотивы использованы и в его интерьерах — в пятигранных очертаниях окон веранды, в рисунке деревянных стоек и перил лестницы. Они вписались в интерьер дома органично, отнюдь не споря с современным характером убранства, очень простым и сдержанным. Мягкие пастельные зеленоватые тона, в которые окрашены стены холла, лестницы и веранды, хорошо гармонируют со светлой кленовой мебелью, терракотовым цветом ковра и темно-фиолетовым занавесом. Изысканное сочетание красок в интерьере, отсутствие лепных украшений, небольшое число самых необходимых, лаконично очерченных предметов обстановки свидетельствуют о проникновении рациональных тенденций и в убранство жилого интерьера начала XX века.

¹ См., например, проект бетонного дома в Сосновке, архитектора А. А. Стаборовского («Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 113).

² См.: «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 2. СПб., 1907, стр. 18.

³ См.: «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 79; вып. 2. СПб., 1907, стр. 85.



Мунц. Дача Завадовского в Финляндии. 1900-е годы. Интерьер. Эскиз О. Мунца. С репродукции начала XX века

* * *

Рационалистические тенденции, свойственные русской архитектуре начала XX века, в общественных сооружениях сказывались главным образом в функциональной разработке планов, выявлении с помощью архитектурной композиции конструктивной основы сооружения и в поисках архитектурного образа соответствующего назначению здания. Не всегда эти три компонента проявлялись одновременно. В зависимости от назначения общественного сооружения — более утилитарного или, наоборот, шарадного, представительного — в его архитектуре начинала играть первую роль либо целесообразная планировка, либо тяготение к новым выразительным, монументальным образам. В первом случае декоративное убранство зданий отходило на второй план, было скромнее и проще, во втором оно приобретало огромное значение и зачастую даже вступало в противоречие с избранными конструкциями. Однако по мере развития в архитектуре начала XX века прогрессивных тенденций и постепенного отмирания декоративного убора раннего модерна роль конструктивной

основы сооружения в его облике возрастает. Естественно, что наиболее отчетливо подобные тенденции в планировке общественных сооружений этого времени, отражавшие стремление зодчего сделать здание удобным и хорошо приспособленным для тех целей, которым оно призвано служить, могли проявиться не в государственных и административных сооружениях, не в зданиях крупных банкирских домов и консульств, а в тех постройках, которые, как и жилые дома, были предназначены для удовлетворения насущнейших потребностей человека. Это в первую очередь больницы и поликлиники, общеобразовательные и специальные учебные заведения.

В конце XIX века, как упоминалось выше, получают распространение значительные больничные комплексы, строившиеся по прогрессивной павильонной системе. Примером подобного комплекса может служить С.-Петербургская городская детская больница на Литовской улице (1901—1904; арх. И. С. Китнер) ¹. Она состояла

¹ См.: «Зодчий», 1905, № 21, стр. 257—260; № 22, стр. 267—273.

из восемнадцати отдельных корпусов, сгруппированных в три отделения: незаразное, заразное и административно-хозяйственное. В решении генерального плана и планов корпусов ясно прослеживается стремление удовлетворить функциональным требованиям, связанным с эксплуатацией больничных сооружений, использовать новейшие достижения медицины¹. Безразличие архитектора к вопросам художественным, проявившееся и в общей композиции всего комплекса больницы, и в разработке внешнего облика тех или иных корпусов, значительно скрадывалось постановкой последних среди огромного сада; даже ближайшие к улице постройки отделены от нее широкой зеленой полосой.

С наименьшей силой рациональные тенденции проявились в проектах учебных заведений. И хотя архитектура многих из них была еще эклектичной, стремление к простоте и целесообразности в этих сооружениях также не ограничивалось компоновкой плана здания. В то же время новые прогрессивные требования, предъявляемые к учебным зданиям в начале XX столетия, заставляли зачастую обращаться к стилю модерн даже тех архитекторов, которые зарекомендовали себя во всей своей прочей деятельности как эклектики и стилизаторы. Модерн, как упоминалось, в первые годы XX века в глазах передовой архитектурной общественности того времени был носителем новых современных тенденций архитектурного развития. Однако именно в таких рациональных в самой своей основе зданиях, как учебные заведения, выполнение фасадов в формах раннего модерна делало архитектора беспомощным. Оно лишало мастера не только возможности создать целостный и убедительный архитектурный облик гимназии или училища, но иногда и вредило специфическим условиям эксплуатации здания (снижало освещенность помещений и т. п.).

Поясним это на примере здания гимназии К. И. Мая, построенного в Петербурге (Васильевский остров, 14-я линия, № 39)² в конце

¹ Прогрессивной по тому времени была организация так называемого «обсервационного» корпуса с палатами (на 1 ребенка) для временного помещения детей с недиагностированными заболеваниями. Продуманным было обращение палат в инфекционных корпусах на юг, устройство в главном корпусе с южной стороны открытых веранд в переом этаже и застекленных — во втором, для лечения воздухом. В главном корпусе были предусмотрены рекреационные комнаты, а также расширение коридоров за счет эркеров, по типу коридоров Повивального института Л. Н. Венуа, строящегося в те же годы.

² См.: «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 2. СПб., 1907, стр. 35.

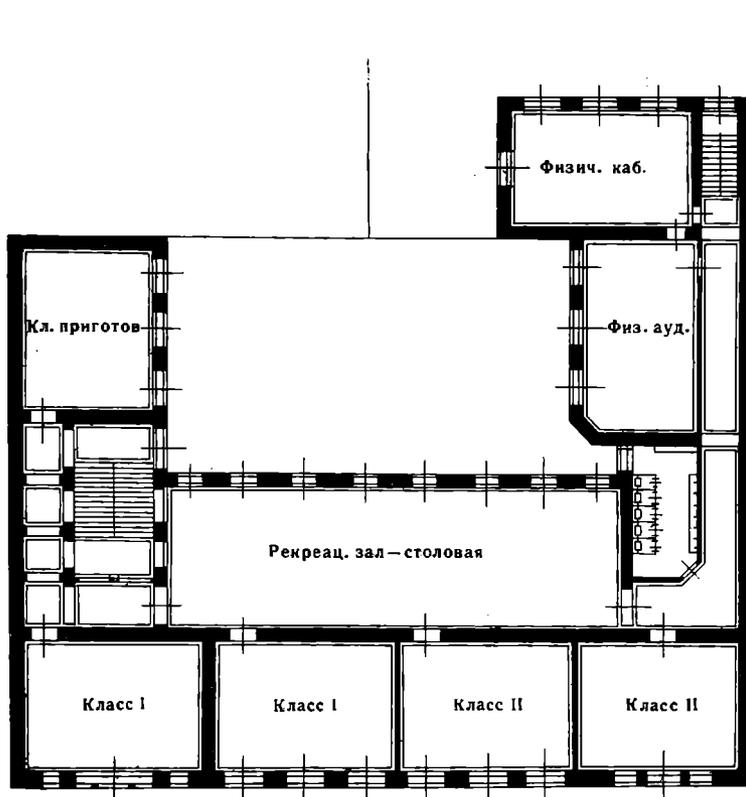
1900-х годов Г. Д. Гриммом. Несимметричный П-образный план гимназии отличался четкой, хорошо скомпонованной системой расположения помещений. Цокольный этаж отведен под служебные и хозяйственные комнаты; в левом крыле устроен просторный вестибюль с широкой парадной лестницей и гардеробом позади нее. Остальные три этажа заняты классами, кабинетами, залами. Расположение классов вдоль рекреационных и гимнастических зал позволило избежать длинных малоэкономичных коридоров.

Своеобразен фасад рассматриваемого сооружения, в котором в качестве декоративных элементов использованы различные по форме окна — прямоугольные, полуциркульные, параболические, «усеченные», с криволинейным завершением, сужающиеся кверху. Левое крыло с главным входом, трактуемое в качестве парадной части здания, обработано аналогичными окнами, композиционно объединенными как бы в одно огромное окно, поднимающееся на все четыре этажа, — мотив, характерный для модерна. В убранстве фасада предполагалось применить многочисленные двухцветные майоликовые вставки (с «шахматным» подбором изразцов). Однако попытка архитектора создать новый архитектурный образ гимназического здания, отметив его назначение большим числом широких окон и избежав в его убранстве ретроспективных деталей, не совсем удалась из-за некоторой измельченности, сухости отдельных деталей, а разнообразные криволинейные контуры окон затрудняли равномерное освещение многих классовых комнат³.

Большой интерес представляет замысел ремесленно-воспитательного заведения в Иркутске (1900; арх. Р. Р. Марфельд), состоявшего из учебной части, производственных цехов, общежития воспитанников и церкви⁴. План этого сооружения характеризуется удобным и целесообразным расположением помещений и продуманным сообщением между различными частями здания. Своеобразен внешний облик ремесленно-воспитательного заведения, в котором отдельные составляющие его части получили обработку, соответствующую их

³ Тем не менее, использованные Г. Д. Гриммом очертания оконных проемов неоднократно находили применение в школьных сооружениях того времени. Примером может служить здание московского Городского начального училища, построенное архитектором А. А. Остроградским (В. Пироговская ул., № 9а, начало XX века). См.: «Московский архитектурный мир», вып. 2. М., 1913, стр. 41; вып. 4. М., 1914, стр. 74.

⁴ «Зодчий», 1900, л. 16—18.



Г. Г р и м м. Гимназия
И. И. Мая в Петербурге.
Конец 1900-х годов.
План второго этажа

функциональному назначению. Так, фасад производственной части здания отличается специфическим промышленным характером, за стенами жилой и учебной частей легко угадываются дортуары и классы, не оставляет сомнения назначение объема, в котором находится церковь. Достигается это главным образом за счет окон, размеры, формы и ритм распределения которых стал к этому времени для помещений указанного назначения традиционным. К сожалению, этот интересный замысел не был дополнен по-настоящему художественными формами, и очертания здания в целом оказались суховатыми и скучными.

Тема комплексного учебного заведения разрабатывалась и в проектах городского училища им. Петра I в Петербурге, на которое в 1905 году был объявлен «частный» (закрытый) конкурс¹. Первой премией был отмечен

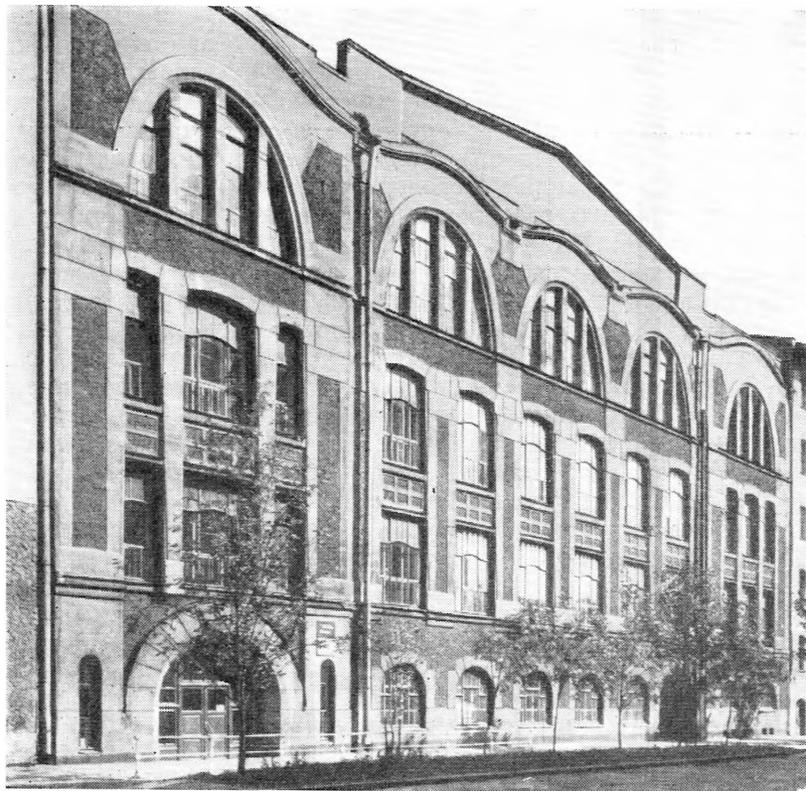
проект А. И. Дмитриева (он был осуществлен впоследствии в переработанном виде)². По этому проекту училище располагалось в большом пятиэтажном Г-образном здании. Центр первого этажа занимала двухэтажная читальня с собственным входом и гардеробом. В левой части здания разместились ремесленные училища, в правой — начальные и городские, разделенные поэтажно. Справа, со стороны двора, к зданию примыкал двухэтажный флигель с непредусмотренным заданием зрительным залом на 500 человек. Первый этаж отводился под квартиры заведующих училищами, врачебные кабинеты и обслуживающие помещения. Хорошо освещенные классы и мастерские, широкие светлые коридоры, целесообразная группировка классов, мастерских и кабинетов определили рациональный характер планировки здания.

девочек и мальчиков — каждая на 350 человек), кабинеты врачей и т. д. Задание усложнялось требованием четкого разделения всех учебных заведений между собой, организации отдельных входов — для мальчиков и девочек — в ремесленное заведение и училище, отдельных лестниц, залов рекреации и проч. («Зодчий», 1905, № 52, стр. 548).

² «Зодчий», 1905, л. 58.

¹ В здании училища им. Петра I следовало разместить: мужские и женские ремесленные училища с различными мастерскими и учебными классами, шестиклассные начальные училища, четырехклассные городские училища, городскую читальню, квартиры заведующих училищами, помещения для обслуживающего персонала, две столовых (для

*Г. Гримм. Гимназия
К. И. Мая в Петербурге.
1907 год*



В оформлении фасадов училища Дмитриев использовал, по его словам, архитектурные формы эпохи Петра I. Однако эти формы оказались выраженными более или менее определенно лишь в трактовке верхней части здания — в применении полукруглых фронтонов, башенки, напоминающей завершение петровской Кунсткамеры, характерной форме крыш, а также в приемах вертикального членения стен. В остальном здание выглядит вполне современным, очень сдержанно убраным, строгим и деловитым. Огромные застекленные поверхности окон, обеспечивающие необходимое освещение классных комнат и мастерских, хорошо согласуются с назначением здания.

Большое и положительное влияние на развитие рациональных тенденций в архитектуре общественных зданий начала XX века оказали, как говорилось, новые строительные конструкции. Применение в строительстве железобетонных и металлических конструкций, породивших каркасную конструктивную систему и изменивших габариты многих строительных деталей, способствовало формированию новой тек-

тоники архитектурного образа. Ордерное членение фасадов здания не соответствовало современным конструкциям и должно было уступить место новым архитектурным закономерностям.

Однако этот прогрессивный в целом процесс, как мы уже убедились на рассмотренном материале, развивался неравномерно, с бесчисленными отступлениями назад. Эволюция русской архитектуры в конце XIX — начале XX века протекала с момента появления в ней стиля модерн, под знаком борьбы рациональных, прогрессивных тенденций со сковывающими их вычурными декоративными формами. Но борьба эта не всегда была равной, и часто побеждало увлечение самих зодчих убранством модерна (на ранней стадии его существования) и тяготение заказчика к пышной и затейливой архитектуре. Тем не менее по мере развития модерна принципы строгой, простой, рационалистической архитектуры укреплялись. Следствием этого было усиление взаимосвязи между назначением, планировкой и конструкциями здания, что сопровождалось постепенной кристаллизацией архитектурного

образа, свойственного тому или иному типу общественного здания.

На первых порах поиски архитектурного образа общественного здания, отвечающего назначению последнего и не маскирующего в то же время его конструкции, были скованы установившейся традицией основывать композицию общественных сооружений на классицистической схеме. Но уже в самом начале 1900-х годов встречаются сооружения, в чьем облике хотя и ощущается влияние ретроспективных тенденций, но во взаимосвязи конструктивных элементов с общим архитектурным решением уже намечаются новые веяния. Это можно проследить даже в творчестве такого эклектика и классициста, как Л. Н. Бенуа, — например, в его проекте С.-Петербургской конторы Московского купеческого банка, особенно в первом варианте (1900) ¹.

Характерный пример развития этой тенденции в первые годы XIX века являет собой здание Московского Художественного театра, перестроенное в 1902 году по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля (ныне МХАТ; проезд Художественного театра, № 3) ².

Перед архитектором стояла трудная задача буквально за несколько месяцев полностью перестроить существовавшее здесь старое театральное здание, действуя при этом, по красочному описанию К. С. Станиславского, в направлении, «как раз обратном тому, что делают всегда при постройке театров, в которых три четверти имеющихся средств ассигнуют на фойе и разные комнаты для зрителей и лишь одну четверть — на искусство, актеров и монтаж сцены» ³. Основное внимание мастера было сосредоточено на оборудовании сцены, на целесообразной планировке и комфорте уборных для актеров. Убранство предназначенной для зрителей части здания отличалось большой простотой. «В отделке театра, — вспоминает Станиславский, — не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для декораций и обстановки сцены».

¹ «Зодчий», 1901, л. 31.

² В конце XIX века это здание принадлежало купцу Лианозову, сдававшему его в аренду. В 1882—1885 годах оно было занято Русским драматическим театром Ф. А. Корша, а в 1885—1888 — оперным театром С. И. Мамонтова. В 1902 году здание было приобретено С. Т. Морозовым специально для Художественного театра. Перестройку его Шехтель, тогда уже известный архитектор, производил безвозмездно.

³ К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1936, стр. 357.

Большой интерес представляли конструкции сцены. Лестницы, переходы, боковые галереи и колесники были сделаны из железа ⁴. Устройство вращающейся сцены, являвшейся, по свидетельству Станиславского, в то время большой редкостью, было значительно усовершенствовано по сравнению с обычными «вертящимися подмостками», «в которых вращается один лишь пол» ⁵. Огромный круг сцены был укреплен на системе из металлических ферм, которая поворачивалась вокруг своей оси по рельсам. Кроме того, во вращающейся сцене имелась большая платформа, по необходимости поднимавшаяся над сценой или опускавшаяся под нее. Поворот сцены, подъем большой и малых платформ производился с помощью специальных электромоторов ⁶.

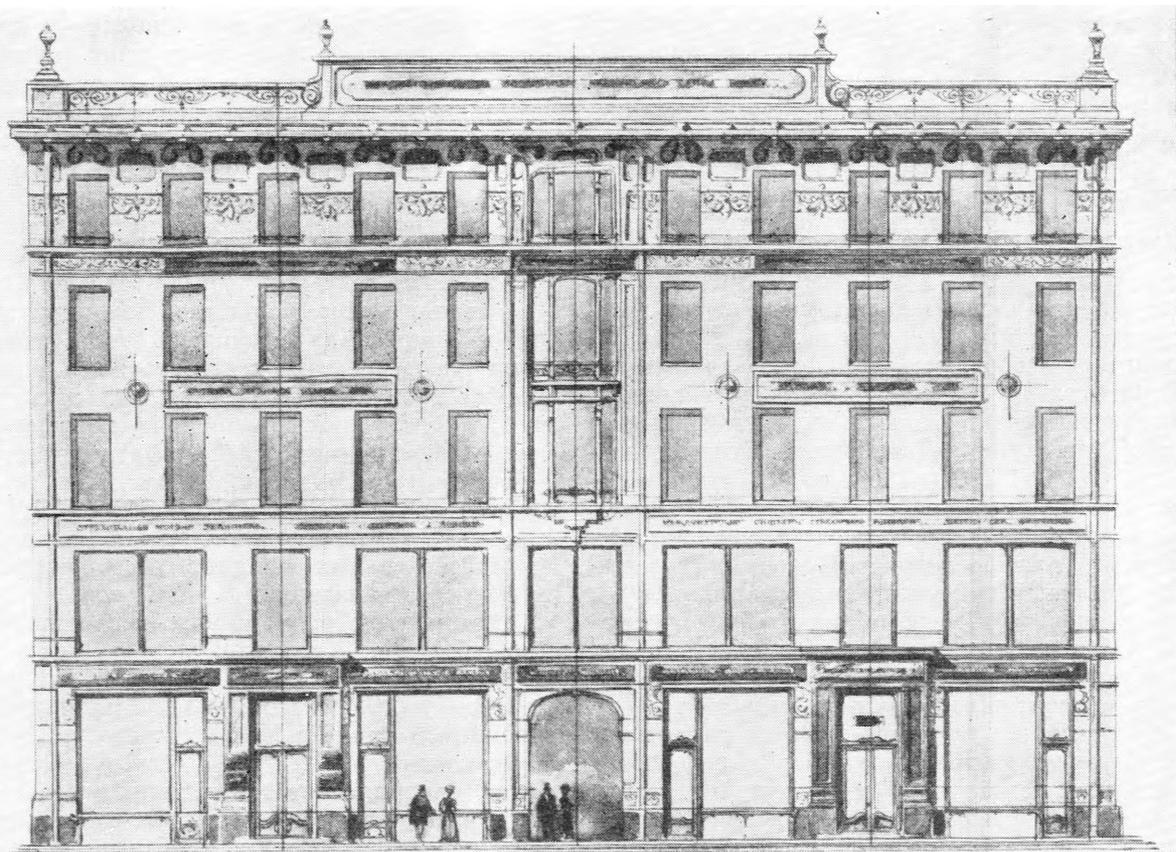
При перестройке здания Шехтелю пришлось согласиться на сохранение старого убранства фасада. Но, чтобы придать ему более современный характер, он изменил рисунок оконных переплетов в первом этаже и дверных полотен, навесил большие белые фонари, сосредоточил архитектурный акцент симметричного прежде фасада на его правом крыле, оформив его в виде огромного портала. Простой, «в клеточку» рисунок оконных переплетов был повторен затем в кессонах вестибюля и панелях фойе, а мотив скромного завиткового орнамента в майоликовой обкладке портала «перешел» на занавес сцены, что способствовало целостности архитектурного убранства фасада и интерьеров театра.

Залогом творческого успеха Шехтеля в процессе разработки архитектурного замысла Художественного театра явилось тесное сотрудничество его с художниками, скульпторами, керамистами, а также с меценатом С. Т. Морозовым. Так, в оформлении фасада был использован многофигурный рельеф (скульптор А. С. Голубкина), врезанный в прямоугольную нишу портала главного входа здания. Поражает внутренняя динамика, которой пронизана вся композиция горельефа. Она основана на контрастном сопоставлении напряженных поз и ракурсов нижних фигур и свободно парящих над ними верхних фигур, освещенных пробивающимися сквозь облака лучами солнца. Символика этой композиции была, видимо, призвана выразить благотворное влияние просвещения. Горельеф Голубкиной органично вписался в

⁴ «Зодчий», 1903, № 12, стр. 158.

⁵ К. Станиславский. Указ. соч., стр. 357.

⁶ «Зодчий», 1903, № 12, стр. 158.



Л. Б е н у а. Проект С.-Петербургской конторы Московского купеческого банка. 1-й вариант. 1900 год. Фасад

композицию главного портала Художественного театра и в то же время не нарушил скромный характер архитектурного убранства его фасада, подчеркнув при этом назначение здания.

Надо сказать, что относительная скромность и сдержанность архитектурного облика была исключением для общественных зданий первых лет XX столетия. Более характерным для этого времени было тяготение к грандиозным, пышным и оригинальным архитектурным формам. Именно в этом направлении протекали тогда поиски новых приемов в области архитектуры общественных зданий.

С намерением привлечь покупателя широкими витринами, заполненными всевозможными товарами, были задуманы фасады универсального магазина Мюра и Мерилиза (ныне ЦУМ), построенного в конце 1900-х годов Р. И. Клейном

на углу Петровки и Театральной площади в Москве. Хотя в это время уже были сооружены здания банковских и торговых домов Рябушинских и Московского купеческого общества (см. ниже) с подчеркнутой в их фасадах конструктивной каркасной схемой, архитектор, желая придать зданию универсального магазина богатый и представительный облик, постарался замаскировать железобетонный каркас готизированными деталями. Это убранство вступает в противоречие с рациональной внутренней планировкой, не устаревшей и по сей день, и прогрессивными условиями эксплуатации здания (хорошее освещение, создаваемое большими окнами, расчлененными лишь стойками каркаса и междуэтажными перекрытиями; лифты).

Большое распространение в эти годы получает типичный для стиля модерн мотив огромного

застекленного проема, занимающего в высоту все этажи здания (обычно 3—4). Ему придавалось значение ядра композиции. В нижней части проема устраивался главный вход в здание. Широкое, повторявшее очертания проема обрамление фланкировалось двумя эркерами-башенками, своего рода антами. Подобная композиция была применена Ф. О. Шехтелем в торговом доме Аршинова в Москве (1902; Старопанский пер., № 5)¹. Мотив этот, очень типичный для модерна, иногда применялся и архитекторами, не признававшими «нового стиля» и придерживавшимися в обработке фасадов различных эклектических течений. П. Ю. Сюзор, например, использовал его в Доме Компании Зингер в Петербурге, ныне «Дом книги» Невский проспект, № 28; 1904—1906 гг.)². Таким образом, на смену традиционным портику или лоджии пришла модернизированная арочная композиция. Большое количество лепных украшений, сложный рисунок витража наряду с преувеличенными масштабами этой части здания должны были, по замыслу архитекторов, производить на зрителя ошеломляющее впечатление, подавлять его, внушать почтение.

Непонимание на первых порах закономерностей новой тектоники здания, порожденной изменением конструкций, приводило к неумелому построению и самой конструктивной схемы здания. Часть применяемых конструкций была целесообразна и исходила из планировки и назначения сооружения, часть же их создавалась в угоду архитектурной форме. В результате во многих общественных сооружениях, возводимых в первые годы XX века, имело место использование для разных участков здания различных конструкций. А это в свою очередь приводило к разнохарактерному архитектурному оформлению этих участков и лишало внешний облик сооружения целостности.

Осуществление такой, например, композиции, как трехэтажный арочный проем, связан с использованием железобетонных и металлических конструкций, обеспечивающих прочность полуциркульного завершения проема и составлявших основу его витража. Само по себе широкое распространение этой композиции свидетельствует об освоении новых достижений строительной техники. Но достижения эти привлечены здесь не в прогрессивных целях, не для усиления рациональной направленности архи-

тектурного решения, а для выполнения претенциозной, надуманной архитектурной формы. Более того, в стенах боковых частей тех же зданий постепенно стал применяться железобетонный каркас с кирпичным заполнением. Целесообразное архитектурное оформление каркасной системы крыльев фасада противоречило пышному, перегруженному украшениями убранству его центра, еще более подчеркивая отрицательные художественные качества последнего.

Тот же мотив большого полуциркульного проема приобретал совершенно иные качества, будучи повторенным многократно в одном и том же сооружении. Он позволял дать торговым и конторским помещениям хорошее освещение, организовать удобные витрины для выставок товаров. Идея такой композиции не нова. Несомненно, что архитекторы начала XX века следовали традиционным приемам композиции административных и торговых сооружений, берущим свое начало еще в XVIII веке.

Одним из поборников подобного использования больших полуциркульных окон был Ф. О. Шехтель. В одном из ранних его сооружений — торговом доме М. С. Кузнецова на Мясницкой улице в Москве (ныне ул. Кирова, № 8; конец 1890-х гг.)³ широкие арочные окна, объединяющие три нижних этажа, составили основу композиции здания, расположенного на пересечении двух улиц. Образованная ими аркада, прерываемая прямоугольными выступами фасада, как бы мощным кольцом охватывает тело здания, придавая ему зрительную весомость и монументальность. Однако злоупотребление рустовкой и многочисленными деталями, как эклектическими, так и модернистскими (например, кронштейны в виде герм, увенчанные женскими головками), лишило указанное сооружение цельности. Это усугубилось построением двух его верхних этажей, не только композиционно малосвязанных с нижними этажами, но даже столь различающихся между собой, что они кажутся возведенными в разное время. Такая же аркада была использована Шехтелем в гостинице «Боярский двор» в Москве (Старая пл., № 8; 1901), нижние этажи которой вмещали магазин С. И. Морозова⁴. Здание было выполнено в типичных для модерна формах, но они не скрыли общей рациональной направлен-

³ «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 4. СПб., 1909, стр. 123.

⁴ Два первые этажа «Боярского двора», объединенные по фасаду огромными полуциркульными окнами, были отведены под магазины, верхние этажи — под конторские помещения морозовской мануфактуры.

¹ «Зодчий», 1902, л. 12.

² «Зодчий», 1906, л. 41; «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 114—115.

ности архитектурного замысла. Современники восхищались «залитыми светом покоями» «Боярского двора», которые, по их мнению, делали здание более привлекательным, нежели «художественные пятна» фасадов гостиницы «Метрополь», в жертву которым был принесен комфорт внутренних помещений, оказавшихся слабо освещенными¹.

Впрочем, и в этом сооружении не получилось целостного архитектурного облика. Дробности его фасада способствовали нагромождение разнообразных деталей и сложности архитектурно-художественной схемы. Каркас, на котором основана кладка стен, в архитектуре фасадов не выявлен. Архитектор не учел того простого обстоятельства, что в художественном образе любого здания — жилого, общественного или промышленного — всегда есть главное, будь то ордерная или каркасная система, аркада или акцентированный центр, которому подчиняется все второстепенное. Сильная, выразительная архитектурная форма, будучи применена в одном фасаде вместе с другой, столь же выразительной формой, неизбежно спорит с ней, разбивая тем самым единство композиции. Архитектурный образ здания теряет свои художественные качества. Именно это и произошло с фасадом «Боярского двора». Каркасная система, плохо согласующаяся с массивной, затянутой стеклом аркадой, к тому же дополненной обильными украшениями, читается недостаточно четко.

Более удачными и рациональными были архитектурные решения, связанные с единой конструктивной системой и согласованным с этой системой композиционным замыслом.

Примером целесообразного использования новых конструкций в общественных сооружениях и поисков соответствующего этим конструкциям и назначению здания внешнего облика может служить рынок на углу Среднего проспекта и Княгининской ул. в Петербурге (так называемый Городской рынок в Гавани на Васильевском острове), построенный гражданским инженером А. К. Монтагом в 1906 году².

Архитектору удалось создать интересный и своеобразный облик торгового сооружения, основанный на сочетании металлических конструкций с большими застекленными поверхностями³. Рынок в Гавани — большое единое

прямоугольное помещение, покрытое двускатной кровлей по металлическим фермам. Внутри устроено широкий проход, по сторонам которого находятся лавки или магазины, разделенные невысокими, лишь немного превышающими рост человека железобетонными перегородками. Под каждой лавкой размещены освещенные естественным светом изолированные подвалы с наружными люками. Для подъезда подвод непосредственно к лавкам и выгрузки товаров вокруг здания была сделана специальная дорога, обнесенная высокой каменной оградой, завершавшейся на коротких сторонах четырьмя небольшими торговыми павильонами. Металлические фермы внутри здания обнажены. Их четкие очертания хорошо согласуются с горизонтальными прямоугольными окнами, целиком заполняющими промежутки между фермами. Огромные полуциркулярные окна на торцовых фасадах здания рынка повторяют изгиб, образованный нижними стержнями ферм. «Немногословное» убранство фасадов здания рынка, соответствие его избранным конструкциям подчеркнули реалистическую направленность архитектуры этого сооружения.

Тяготение к четкому выявлению в архитектуре здания конструкций, к использованию их в качестве выразительных, своего рода «декоративных» элементов захватывает во второй половине 1900-х годов и Шехтеля. Отказавшись от своего недавнего увлечения декоративными формами раннего модерна, от применения богатого и многообразного архитектурного убранства, Шехтель создает сооружения с ясной и строгой композицией фасадов, основанной на последовательном выявлении конструктивного каркаса здания. Это торговый дом Московского купеческого общества (ныне административное здание, М. Черкасский пер., № 2/6; 1900-е годы)⁴ и банкирский дом Рябушинских (ныне административное здание; пл. Куйбышева, № 1; 1904—1905 гг.)⁵, в Москве. Оба здания имеют одинаковую каркасную систему конструкций. Каркас — железобетонные столбы, поднимающиеся на высоту четырех этажей, и опирающиеся на них железобетонные балки перекрытий; заполнение — большие прямоугольные плоскости остекления, разделенные в стыках этажей горизонтальными бетонными

ект был пересоставлен, детально разработан и осуществлен в натуре А. К. Монтагом.

⁴ «Ежегодник Московского архитектурного общества», 1910—1911, стр. 97; «Московский архитектурный мир», М., 1913, вып. 2, стр. 23.

⁵ «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 124.

¹ «Зодчий», 1903, № 36, стр. 426.

² «Зодчий», 1907, № 22, стр. 224, л. 30.

³ Переначально рынок в Гавани был спроектирован по типу ранее существовавших петербургских городских рынков участковым архитектором Н. Э. Тейхом, но затем про-



*Ф. Шехтель. Московский
Художественный театр.
1902 год.
Фрагмент фасада с горельефом
А. Голубкиной*

перемычками. Столбы обработаны белой глазурованной плиткой. Верхний этаж, устроенный поверх столбов, трактован как аттик. Своей мощной горизонталью он призван как бы остановить устремленное ввысь движение длинных тянутых столбов железобетонного каркаса¹.

Сходный по композиции с банком Рябушинского, торговый дом в М. Черкасском переулке имеет несколько более сложные архитектурные детали: — «уступчатое» сечение столба (в фасаде выраженного пилястрой) с закругленными углами передней плоскости, чугунные капители в виде связок дубовых веток, полуциркульные

ниши с женскими головками и театральными масками в завершающем здании этаже. Зато в доме Рябушинских Шехтель достиг необычайной простоты архитектурного убранства, которое составляют лишь скромные плоские венки в капителях столбов и еле намеченный рельеф гирлянды в аттиковом этаже. Прямоугольные сечения столбов подчеркивают рациональный характер использования конструктивной системы во внешнем облике этого сооружения².

¹ В настоящее время дом Рябушинских надстроен.

² Фасад дома Рябушинских по Старопанскому переулку решен иначе. Каркасная система здесь сохранена, но вместо широких горизонтальных окон применено кирпичное (оштукатуренное) заполнение с парными, вытянутыми вверх полуциркульными окнами.



Р. К л е й н. Универсальный магазин Мюра и Мерилиза в Москве. Конец 1900-х годов

Стремление подчеркнуть в фасадах здания конструктивную основу, выразить его назначение с помощью простых лаконичных форм в еще большей степени проявилось в архитектуре крупных торговых сооружений — универсальных магазинов и пассажей. Сильное развитие рекламы как результат усиления конкуренции между предприятиями привело к применению больших витрин для выставок товаров и огромных, поднимающихся на всю высоту здания остекленных проемов, через которые можно наблюдать внутренность торговых зал. Перемычки между окнами в этих случаях сведены до минимума — они прикрывают лишь междуэтажные перекрытия. Такую композицию главного фасада получили Дом Гвардейского экономического общества (ныне Дом Ленинградской торговли: арх. Э. Ф. Виррих, Н. В. Васильев и др., 1908—1909 годы) и здание пассажа на Литейном проспекте (арх. Э. Ф. Виррих, Н. В. Васильев: 1912—

1913 годы) в Петербурге. Фасад пассажа почти лишен мелких украшающих деталей. Его архитектура скупа и выразительна одним лишь противопоставлением массивных столбов каркаса прозрачному остеклению. Впечатление конструктивной мощи столбов усиливается благодаря облицовке их естественным камнем и высокому, завершающему здание аттику. В центре фасада возвышается строго очерченный портал входа, фланкируемый столбами каркаса и утопленный в глубокую полудиркульную нишу. Торжественный характер оформления входа подчеркивает общественное назначение сооружения.

Рационалистические тенденции русской архитектуры начала XX века развивались в процессе борьбы с декоративизмом модерна и его изощренной орнаментальностью. Они проявились в создании свободных асимметричных планировок, исходящих из требований наилучших условий эксплуатации сооружений, в стрем-



Ф. Шехтель. Торговый дом М. С. Кузнецова на Мясницкой ул. в Москве. Конец 1890-х годов

лении к максимальному использованию в архитектурном облике сооружения эстетических возможностей металлических и железобетонных конструкций, в поисках новых художественных образов зданий, связанных с их назначением, планировкой и конструкциями, в применении новых отделочных материалов, в разработке новых архитектурных форм, соответствующих этим материалам и конструкциям.

* * *

Вскоре после появления в России модерна в его русле зародилось новое течение, отличающееся значительным национальным своеобразием — так называемый «новорусский стиль». По существу это была попытка вырваться из тисков привнесённого с Запада стиля модерна и найти свой новый стиль, хотя и не имеющих

прямых аналогий в архитектуре далекого прошлого, но в целом обладающий национальной характерностью.

Обращение представителей нового течения к мотивам национального зодчества было тесно связано с распространившимся в конце XIX — начале XX века интересом к формам русского народного творчества. Особую роль в разработке «новорусского стиля» сыграло оживление русской художественной промышленности, созданное усилиями К. А. Коровина, Е. Д. Поленовой, В. М. Васнецова, С. И. Мамонтова и других. Основной задачей этого течения было «возрождение русского стиля применительно к требованиям жизни и в связи с усовершенствованиями, достигнутыми современной техникой»¹.

¹ М. Михайлов. *Ist zu wienerisch.* — «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 3, стр. 17.



А. М о н т а г. Городской рынок в Гавани в Петербурге. 1906 г. Фот. начала XX века

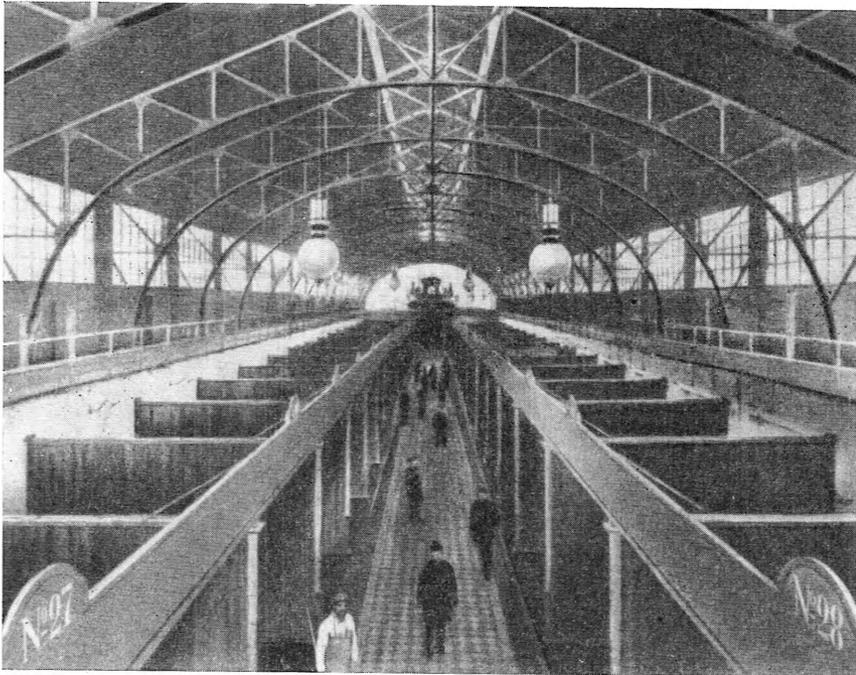
В определенной степени оно имело прогрессивный характер, но в большинстве случаев это «возрождение русского стиля» превращалось в самоцель, сковывая поступательное развитие архитектуры того времени.

Принятое до последнего времени суждение о «новорусском стиле», как о попытке «сочетать» архитектуру модерна с «некоторыми чертами древнерусской архитектуры» с целью «придания архитектуре модерна более внушительного и строгого характера»¹, представляется неверным. Здесь надо говорить не столько о сочетании этих разнородных элементов, сколько об использовании в архитектуре модерна переработанных мотивов русского зодчества. Кроме того, стремление к представительности было свойственно мастерам всех архитектурных направлений начала XX века. Но при возведении скромных по размерам и назначению построек (небольших загородных и городских жилых домов, мемориальных сооружений, железнодо-

рожных станций) они, естественно, старались придать своим произведениям более интимный характер. Поэтому среди сооружений, построенных в «новорусском стиле», так же как и в других стилях начала XX века, наряду с образцами «внушительной и строгой» архитектуры можно встретить многочисленные примеры произведений, наделенных большой интимностью.

Наибольшее развитие «новорусский стиль» получил в Москве. Древняя столица русского государства всегда представляла собой более благоприятную среду для распространения подобных тенденций в архитектуре, нежели Петербург. Отсюда эти тенденции проникали в провинцию, занимая и в ее зодчестве значительное место. Так было во времена классицизма XVIII — начала XIX века, так было на протяжении всего XIX века, и, естественно, так получилось и в начале XX столетия. Явление, характерное для местных московских художественных традиций, опирающихся на традиции народного творчества, — знаменитая Абрамцевская мастерская. Именно здесь, в Абрамцеве,

¹ «История русской архитектуры», М., 1956, стр. 535.



А. М о н т а г. Городской рынок в Гавани в Петербурге. 1906 год. Интерьер. Фот. начала XX века

родилась идея об организации в Москве выставки «Архитектура и художественная промышленность «нового стиля» (декабрь 1902 — январь 1903 года), в которой центральное место занимали произведения, выполненные в «новорусском стиле». Ее инициаторы и активные участники — архитекторы И. А. Фомин, Ф. О. Шехтель, художники К. А. Коровин, А. Я. Головин и другие — были ревностными пропагандистами «новорусского стиля».

Фомин, еще недавний поклонник «западничества» в архитектуре модерна, по количеству показанных произведений занявший почти треть выставки, выступил на ней главным образом с осуществленным в натуре убранством жилых комнат — столовой, горнищей, гостиной. Появление на выставке образцов мебелировки в «новорусском вкусе» вызвало бурные споры в печати. Одни восторгались «блеском и легкостью» архитектурной мысли Фомина¹, другие говорили о «грубости и сыроватости» использованных деталей², третьи писали о выставленной зодчим столовой как о «месте для пыток

буйно помешанных»³. И все они так или иначе справедливо отмечали отсутствие в выставленных произведениях Фомина «чего-то постоянного, несомненного»⁴, устоявшегося.

В «новорусском стиле» был выполнен ряд проектов Ф. О. Шехтеля начала 1900-х годов — три павильона на Международной выставке в Глазго (осуществленные в 1901 году)⁵, проект Народного дома в Москве (1901)⁶ и др. Однако если в архитектуре выставочных павильонов Шехтель в методике использования форм и деталей русского народного зодчества в определенной степени шел по пути И. П. Ропета-Петрова и В. А. Гартмана, то его проект Народного дома свидетельствует уже о новых поисках «национального стиля» современного сооружения — стиля, хотя и навеянного архитектурными образами древней Руси, но отнюдь не копирующего их.

В проекте Народного дома нашли свое развитие архитектурные приемы, заложенные в композиции особняка Рябушинского и лишь частично примененные в павильонах выставки в Глазго. Шехтель задумал сложное композиционное построение архитектурных масс здания,

¹ Н. Ф и л я н с к и й. По поводу Московской выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля». — «Зодчий», 1903, № 9, стр. 118.

² А. Д м и т р и е в. Впечатление от выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля в Москве». — «Зодчий», 1903, № 9, стр. 114.

³ М. М и х а й л о в. Указ. соч., стр. 20.

⁴ Н. Ф и л я н с к и й. Указ. соч., стр. 118.

⁵ «Зодчий», 1902, л. 1.

⁶ «Зодчий», 1902, л. 16.

Ф. Шехтель. Торговый дом
Московского купеческого общества
в Москве. 1900-е годы



составив его общий объем из отдельных, по-разному очерченных объемов. На первый взгляд, подобная композиция кажется нарочитой, в действительности же она оправдана рациональным решением плана здания. Так, изгиб фасада следует за изгибом рядов расширяющегося зрительного зала. Его фланкируют лестничные клетки, увенчанные крутыми четырехскатными крышами. Сопряжение лестничных клеток с боковыми фасадами под тупым углом вызвано их соседством со зрительным залом. Расположение щелевидных окон, освещающих лестницу, параллельно ее уклону — прием, использованный Шехтелем в особняке Рябушинского.

Главный фасад отмечен пятью широкими арочными окнами с балконами, выход на которые ведет из фойе. На боковом фасаде Народного дома выделен объем, заключающий в первом этаже чайную, во втором — аудиторию. В симметричном крыле другого фасада устроена читальня с библиотекой. В эти помещения ведут отдельные входы, тоже подчеркнутые широкими арочными проемами.

Более четко тенденции дальнейшего развития так называемого «новорусского стиля»

проявились в фасаде Северного (ныне Ярославского) вокзала в Москве, построенного Ф. О. Шехтелем в 1903—1904 годах¹. В этом

¹ Резкое различие в обработке крыльев Ярославского вокзала и его фасадной части, выходящей на Каланчевскую (ныне Комсомольскую) площадь, заставляет предположить, что крылья остались от первоначального здания вокзала, построенного в 1862 году Р. И. Кузьминым. Это предположение подкрепляется заметкой, помещенной в «Зодчем» вскоре после завершения строительства вокзала, осуществленного Шехтелем (1905, № 1, стр. 13—14). В ней говорится, что «план вокзала не принадлежит Шехтелю» и что измененным в нем подвергся лишь вестибюль. Думается, что это замечание относится к расположению помещений, а не к конфигурации здания, так как общая композиция обращенного на площадь объема, безусловно, требовала и переработки плана этой части здания. Об этом свидетельствует его пластическое построение, группировка и лепка выступов, наконец, выбор двухэтажного решения вместо трехэтажного (как это сделано в крыльях). Видимо, под «фасадом» автор заметки подразумевал весь передний объем здания. Не исключена также возможность, что крылья вокзала были пристроены к главной части здания в промежутке между окончанием постройки Кузьмина и началом строительства ее по проекту Шехтеля.

Принятая в литературе датировка строительства лицевого корпуса Ярославского вокзала (1906—1907) уточнена в связи с публикацией в январе 1905 года натуральных фотографий уже выстроенного здания («Зодчий», 1905, л. 3 и 4). Опубликованный там же проект фасада вокзала имеет дату



*Э. В и р р и х, Н. В а с и л ь е в
и др. Дом Гвардейского экономи-
ческого общества в Петербурге.
1908—1909 годы*

сооружении явственно определился тип современного вокзала, решаемого как крупное общественное сооружение, включающее просторный кассовый вестибюль, большие залы ожидания с удобными выходами на перрон, многочисленные служебные помещения и вписанный в П-образный контур дебаркадер.

1902 год (л. 5). Следовательно, его строительство должно было быть осуществлено в 1903—1904 годах.

В настоящее время здание Ярославского вокзала со стороны железнодорожных путей надстроено.

Шехтеля, как и многих других представителей модерна, неоднократно упрекали в графическом, фасадном подходе к созданию художественного образа возводимых им построек. Однако, как мы уже не раз имели случай убедиться, в процессе архитектурного творчества он «оперировал» не плоскими фасадами, а объемами, заботясь о пространственном восприятии силуэта. Фасады Ярославского вокзала, обогащенные ризалитами, башенками, полукружиями, отличаются «объемностью» и разнообразием



Ф. Шехтель. Северный вокзал в Москве. 1903—1904 годы

зием крупных форм. В основе их компоновки лежит принцип асимметрии, связанный с функциональным построением плана. В убранстве фасадов использованы в переработанном виде архитектурные мотивы северных областей России — Ярославской, Костромской, Архангельской.

Смещенный вправо ризалит главного входа выделяется своей глубокой нишей, завершенной килевидной аркой и высокой господствующей над всем зданием трапециевидной кровлей. Композиционное построение главного входа в общих чертах повторяет принятую в архитектуре модерна схему: центральная арка помещена между двумя пилонами с прорезанными в них оконными проемами. Но стремление к «русификации» этой схемы заставило автора закруглить пилоны, трактуя их как своего рода башни, фланкирующие утопленную в глубине ниши арку входа. С этой же целью архитектор трансформировал принятый в архитектуре модерна мотив большого застекленного полуциркульного проема, поднимающегося на всю высоту выступа главного входа, разбив его на два самостоятельных проема: нижний — полуциркуль-

ный и верхний — прямоугольный, горизонтальный. В нише над входом он поместил рельефное изображение гербов трех важнейших городов, которые связывала Ярославская железная дорога, — Москвы, Ярославля и Архангельска.

Несколько утяжеленные массы ризалита главного входа уравниваются устремленной высь башней водонапорного бака с восьмигранным шатром. Фоном этим двум наиболее выразительным элементам композиции вокзала служат облицованные серым кирпичом стены, главное украшение которых составляет широкий майоликовый фриз. Мягкая зеленовато-коричневая гамма майолики хорошо сочетается с серым тоном стен¹.

Мощные, внушительные формы фасадов Ярославского вокзала, локализация архитектурного убранства в главных его частях, живописный силуэт сообщили его художественному

¹ Над этим сооружением Шехтель работал в содружестве с художниками абрамцевского круга. Известно, что фриз и майоликовые детали входа выполнялись по рисункам архитектора в Абрамцевской мастерской. Панно с изображением видов русского Севера в вестибюле принадлежали кисти художника К. А. Коровина.



Н. Жуков и С. Малютин. Дом Перцова в Москве. 1905—1907 годы

облику парадный, представительный вид, столь необходимый подобному общественному сооружению. Замысел автора подчеркивает национальный оттенок, который придают зданию вокзала яркость и «объемность» композиции, использованные в архитектурных деталях древнерусские мотивы, цветные майоликовые вставки и фриз, очертания барельефов.

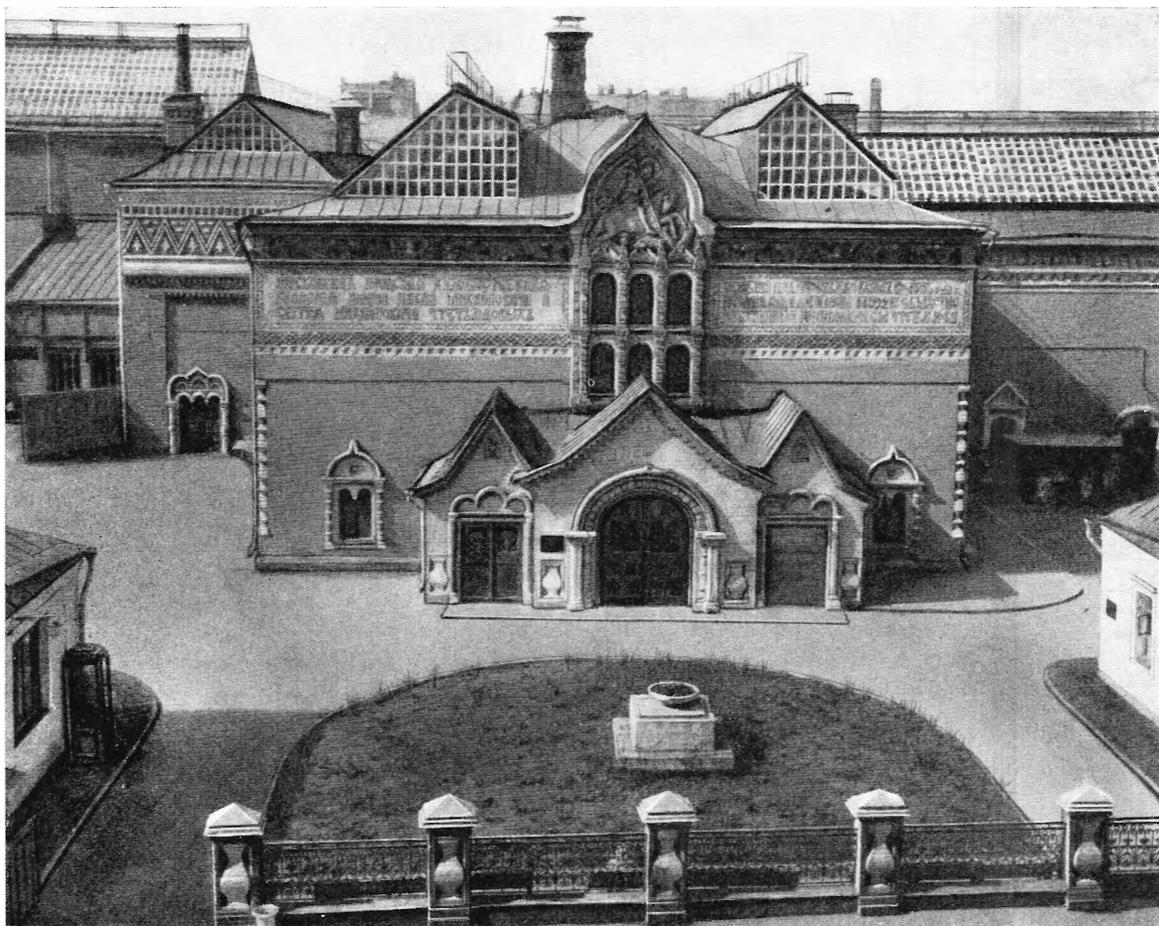
В ином характере выдержаны фасады доходного дома Перцова в Москве (Соймоновский проезд, № 1), построенного архитектором Н. К. Жуковым по эскизам художника С. В. Малютина в 1905—1907 годах¹. Огромная фантазия художника, проявившаяся в использовании мотивов русского народного зодчества, в сюжетах мозаичных панно и вставок, в очертаниях балконов и оконных наличников, в сложном силуэте кровли, четко вырисовывающейся на фоне

неба своими многочисленными крутыми фронтонами и шатриками, создает здесь ощущение «сказочного» национального стиля, давая как бы намек на этот стиль, а не традиционное повторение характерных для него деталей архитектурного убранства.

Но и здесь, несмотря на живописный, утрированно русский узор, явственно проступают черты раннего модерна. Их составляют довольно жесткий ритм оконных проемов, связанный с планировкой квартир, контуры окон и дверей, рисунок парапетов, беспокойная линия карниза, прерываемая то завершением окна или балкона, то фронтоном.

Общая живописная трактовка фасадов дома Перцова, возможно, объясняется и его своеобразным назначением — квартиры предполагалось заселить семьями художников, а верхний этаж был отведен под мастерские. Однако, несмотря на усилия создателей этого сооружения, им не удалось превратить его в полноцен-

¹ «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 2, СПб., 1907, л. 64—71; вып. 3, СПб., 1908, л. 79—84.



В. Васнецов. Третьяковская галерея в Москве. 1900—1905 годы

ное художественное произведение. На это повлиял прежде всего графический, плоскостной метод построения фасадов. Выразительность архитектурного облика дома, отличающегося «несколько игрушечным характером»¹, снижается также благодаря простой кирпичной облицовке здания, темный тон которой заглушает цветной мозаичный узор.

Интерьеры парадного этажа дома Перцова были еще более насыщены стилизованными мотивами русских сказок и былин. Они нашли отражение в обильной рельефной резьбе, покрывающей балки, наличники, арки многочисленных альковов, ниш и переходов, а также массивную мебель, в росписи потолков, в цветных изразцах печей, в узорах шелковых обоев,

обивки диванов, кресел, лежанок. И если декоративное убранство комнат по идее было достаточно целостным, то жить в них все же было неудобно из-за чересчур богатой и пестрой отделки интерьеров, поглощавшей свет, утомлявшей зрение и обладавшей отличными поверхностями для скопления пыли. И это делалось в годы, когда на страницах архитектурной печати и в творческой практике мастеров велась борьба не только за рациональную планировку жилища, но и за создание светлых, свободных от лишней мебели и излишнего архитектурного убранства жилых интерьеров, отвечающих необходимым гигиеническим требованиям.

Более целостное впечатление производит архитектурный облик здания Гос. Третьяковской галереи в Москве (Лаврушинский пер., № 10),

¹ «История русской архитектуры». М., 1956, стр. 535.



В. Васнецов. Собственный дом в 3-м Троицком пер. в Москве. 1894 год

проект главного фасада которой был разработан художником В. М. Васнецовым (1900—1905)¹. Это здание по существу представляло собой совершенно новый тип общественного сооружения — публичного музея, посвященного одному только русскому искусству. Обработка фасада галереи в национальном стиле, таким образом, находила подкрепление в назначении здания.

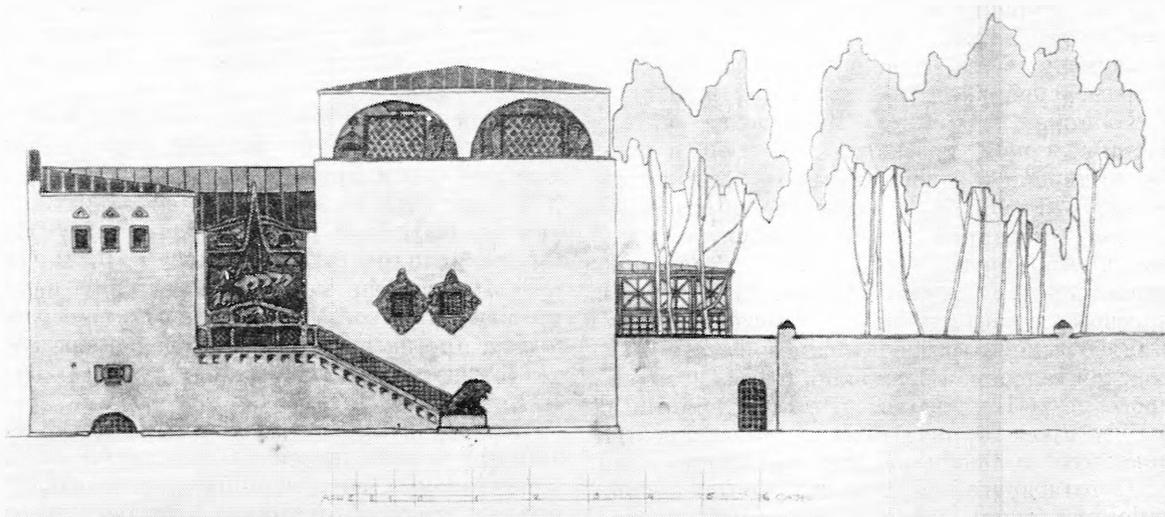
Художественный образ здания галереи Васнецов, как и Малютин, рассматривал, скорее, с позиций живописца, чем архитектора. Но в отличие от автора перцовского дома Васнецов не разбрасывал архитектурные, мозаичные и

скульптурные детали по всему фасаду, а концентрировал их в одном месте. Полученный таким образом акцент способствовал выявлению общественного характера сооружения, придавал его объему торжественность и зрительную весомость. Парадный вход в здание галереи подчеркнут сильным выступом тройного тамбура, высоким двухъярусным окном, расчлененным декоративными столбиками, и килевидным кокошником с барельефом герба Москвы. Это центральное живописно-скульптурное «пятно» четко выделяется на фоне гладких, просто очерченных плоскостей стен. Широкий фриз с надписью и полихромная раскраска отдельных деталей послужили поводом для сравнения фасада галереи с заставкой из древнерусских рукописных книг¹.

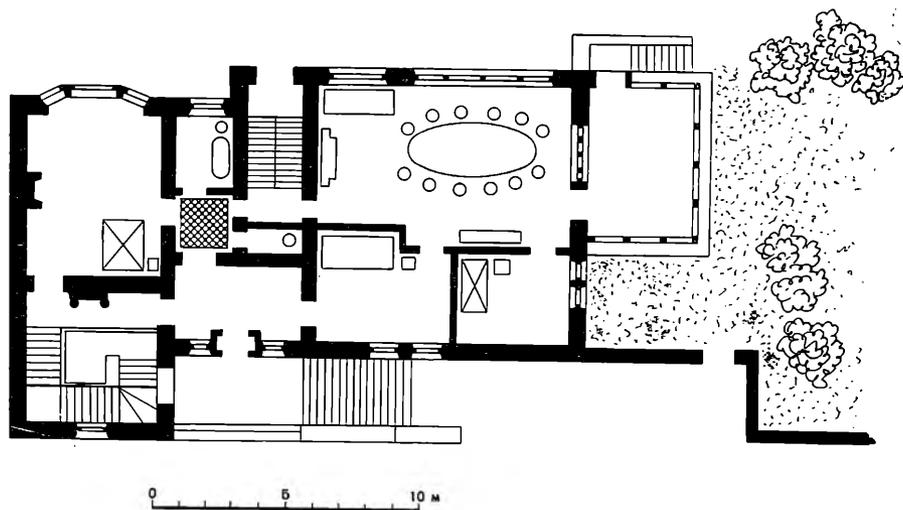
Несмотря на графический принцип оформления фасада и заимствование деталей из далекого прошлого, кстати, переработанных в значительно меньшей степени, чем у Шехтеля и

¹ Третьяковская галерея перестроена из жилого дома П. М. Третьякова. После пожертвования ее городу Москве, В. М. Васнецову было поручено пристроить к дому парадный вход и сделать проект главного фасада. Отделка фасада по его проекту началась в 1903 году («Зодчий», 1903, № 36, стр. 427). В 1906 году были опубликованы фотографии Третьяковской галереи в осуществленном виде — даже с современными фонарями над крышей («Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1, СПб., 1906, стр. 16 и 17). Следовательно, датировать постройку здания галереи можно 1900—1905 годами. Правый корпус галереи был пристроен уже в советские годы по проекту академика А. В. Щусева.

¹ Гвозд'Ахе. Современная Москва. СПб., 1904, стр. 16.



И. Ф о м и н. Проект дома художника К-а. 1906 год. Фасад. Чертеж И. А. Фомина. С репродукции нач. XX в.



И. Ф о м и н. Проект дома художника К-а. 1906 год. План первого этажа. Чертеж К. К. Лопяло

Малютина, нельзя не согласиться с М. А. Ильиным, отметившим, что в фасаде Третьяковской галереи «сквозь наряд русского стиля пробиваются элементы нового рационального понимания архитектурного организма здания»¹.

Тот же свободный, творческий метод Васнецова проявился в его более ранних произведениях — мастерской в собственном доме в Москве (3-я Троицкая, ныне ул. Васнецова, № 13; 1894), срубленной из толстых бревен в виде высокого терема и завершенной полюбившейся Васнецову «бочкой»², а также в очаровательной, тонко вписанной в окружающую природу церкви в Абрамцево (1881—1882), созданной, по свидетельству самого Васнецова, «более в московском характере, чем в новгородском»³.

Под несомненным впечатлением фасада Третьяковской галереи, а возможно, и фасада малютинского дома Перцова создал И. А. Фомин в 1906 году проекты двух villи «Дома Общества художников»⁵ и Особняка для художника г-на К-а». И тот и другой проекты отличаются вполне современной, очень простой и четкой композицией, перекликающейся с композицией villи Браиловского. Основной художественный эффект архитектор нашел в разработке темы стены. Фомин распланировал дома таким образом, что их комнаты освещаются главным образом со стороны боковых и заднего фасадов. Передние фасады почти глухие, имеют мало окон, сосредоточенных большей частью во втором этаже. Окна расставлены в живописном, но точно рассчитанном ритме. Вряд ли без ущерба для композиции фасада их можно было бы передвинуть на другое место. Русские мотивы введены осторож-

но, в небольшом количестве. Это рисунки майоликовых обрамлений окон, нишки-печуры, открытые лестничные входы, напоминающие рундуки. Мягко поблескивают на фоне больших поверхностей белых стен майоликовые вставки. Все это придает домам, несмотря на некоторую тяжеловесность их объемов, большое обаяние.

«Новорусский стиль», явившийся значительной вехой в развитии национального направления русской архитектуры конца XIX — начала XX века, был не единственной попыткой зодчих отказаться от форм раннего модерна. Другой разновидностью ее было классицизирующее ответвление модерна, в котором находили применение иногда основательно переработанные, а иногда и прямо заимствованные элементы русского классицизма конца XVIII — начала XIX века.

Классицизирующее построение общей композиции, применявшееся в большинстве случаев в общественных сооружениях, преследовало цель придать им необходимую представительность и монументальность. Именно в таком духе были задуманы фасады московского городского народного университета им. А. Л. Шанявского, построенного в 1910—1913 годах И. А. Ивановым-Шицем¹. Автор проекта, видимо, поставил перед собой задачу воплотить в нем те идеи демократии и просвещения, которые неразрывно были связаны с назначением сооружения². Поэтому естественным было тяготение Иванова-Шица к целесообразному плану здания и к его четкому, ясному, простому и в то же время внушительному облику. С этой, видимо, целью он и обратился в процессе разработки художественного образа к формам классицизма. Но, будучи ярким поборником модерна, мастер использовал их в соответственно переработанном виде, наложив тем самым на архитектуру здания неприятную печать данного стиля. Это четко видно в построении центральной части здания, заключенной между двумя пилонами, в обработке этих пилонов — особенно их завершения, в трактовке пилястр и рисунке архитектурных деталей. Вместе с тем важно подчеркнуть тот рационализм, которым проникнуто сооружение в целом — от планов этажей и общей композиции до построения его фасадов.

¹ Ныне в здании помещается Высшая партийная школа при ЦК КПСС.

² В университете им. А. Л. Шанявского, на средства которого строилось здание, могли учиться все желающие, без каких-либо ограничительных цензов; преподавали в нем крупные ученые.

¹ М. Ильин. Москва. М., 1963, стр. 334.

² К сожалению, обнаженными остались только бревна этого терема. Остальные части дома Васнецов оштукатурил и обработал маловыразительными, измалыченными, сухими архитектурными деталями в «русском стиле».

³ Бытующее в литературе сравнение Абрамцевской церкви с новгородской церковью Спаса-Нередицы (В. Снегирев, Н. Коробков. Литературные места. — В кн.: «Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV—XIX веков». М., 1955, стр. 339) — неверно. Поводом для такого сравнения послужил, вероятно, эпизод с историей создания проекта церкви. В. М. Васнецов делал свой проект параллельно с В. Д. Поленовым, который, в противоположность Васнецову, предложил вариант в характере церкви Спаса-Нередицы. Однако на «Совете» Абрамцевского кружка был утвержден проект Васнецова. В его дальнейшей разработке и в строительстве церкви, кроме Васнецова, участвовали В. Д. Поленов, И. Е. Репин, С. И. Мамонтов (в качестве скульптора), Н. В. Неверев.

⁴ «Ежегодник Общества архитекторов-художников», вып. 1. СПб., 1906, стр. 117—118.

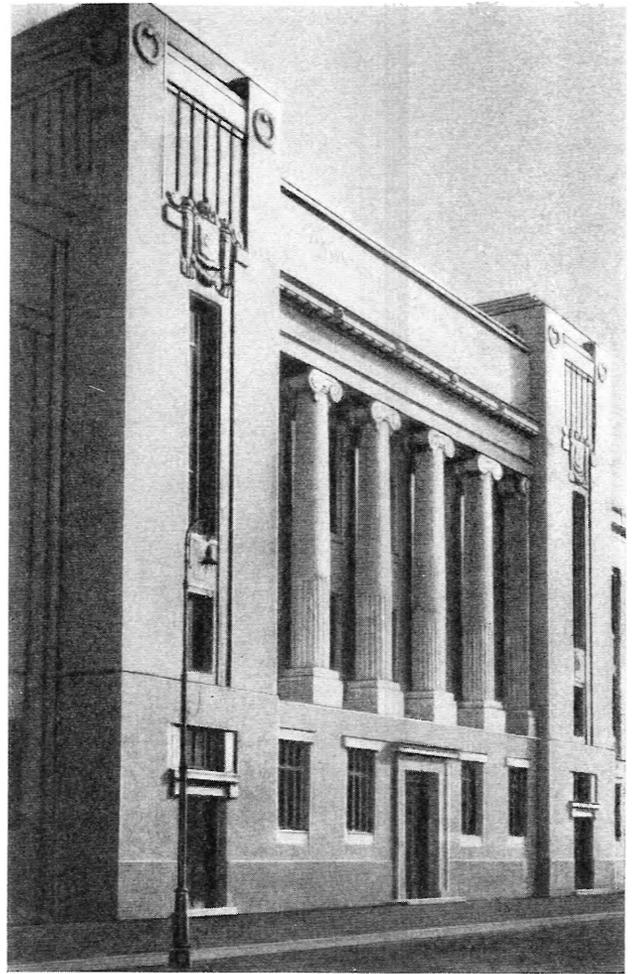
⁵ Там же, стр. 116—117.

Следует отметить трехчастную, симметричную планировку здания — три ризалита, соединенные протяженными корпусами. В центральном объеме помещается вестибюль с гардеробами, главная аудитория с амфитеатром и фойе, в боковых объемах — лаборатории, в соединительных частях — обычные аудитории. Все помещения хорошо освещены большими окнами; светлы и широкие коридоры.

Классицистическая схема композиции и хорошие пропорциональные соотношения сообщили всем частям здания необходимое равновесие, а мерные ряды колонн и пилястр, водруженные на нижний этаж, трактованный как цокольный, придали его облику представительный и торжественный характер¹.

Любопытно, что незадолго до университета им. Шаняевского в 1907—1908 годах Иванов-Шиц построил в Москве другое сооружение — здание Купеческого клуба (ныне Театр имени Ленинского комсомола, ул. Чехова, № 6), применив в нем ту же схему композиционного построения (без боковых ризалитов). Но в фасаде и интерьерах этого здания, гораздо богаче оформленных, черты модерна проступают значительно сильнее. Здесь еще отсутствуют ясность и целостность архитектурного образа, отличающие здание университета им. А. Л. Шаняевского.

Среди многочисленных произведений русской архитектуры начала XX столетия, убранство которых было основано на графической стилизации в духе русского классицизма начала предыдущего века, особое место занимает Бородинский мост в Москве, построенный в 1909—1913 годах по проекту Р. И. Клейна². Он был сооружен как памятник победы русского народа в Отечественной войне 1812 года в ознаменование столетия Бородинской битвы, что в большой мере оправдывает обращение зодчего к архитектурным формам той эпохи. Два величественных гранитных обелиска, поставленных со стороны Б. Дорогомилловской улицы и обращенных в сторону Бородинского поля, и полукруглые дорические колоннады со стороны Смоленской улицы придавали архитектуре моста триумфальный характер. Идейный замысел сооружения раскрывается и в его декоративном убранстве — бронзовых мемориальных досках с фамилиями прос-



А. Иванов-Шиц. Городской народный университет имени А. Л. Шаняевского в Москве. 1910—1913 годы. Фрагмент фасада

лавленных героев Отечественной войны на постаментах обелисков и литых барельефах с изображениями военных атрибутов.

Но эти высокие идеи, которыми руководствовался зодчий при создании архитектурного облика Бородинского моста, Клейну не удалось подкрепить столь же высокими художественными качествами его деталей. Композиция архитектурных масс сооружения, несмотря на ее пространственное, многоплановое построение и использование объемных форм, лишена необходимой скульптурной пластичности из-за сухой жесткой прорисовки деталей.

Недостаточно высокими художественными качествами в той или иной мере отличались поч-

¹ Фасад университета им. А. Л. Шаняевского в 1914 году был отмечен второй премией на конкурсе красоты фасадов, впервые проводившемся в Москве. — См.: «Московский архитектурный мир», вып. 3, М., 1914, стр. 31, 33 и 34.

² В 1951 г. была расширена проезжая часть моста, на архитектурное оформление его сохранилось без изменения.



Р. Клейн. Бородинский мост в Москве. 1909 — 1913 годы. Фрагмент

ти все произведения так называемого «новорусского стиля» и классицизирующего направления модерна. Попытки возродить в русле модерна национальные традиции русской архитектуры, хотя и способствовали появлению некоторых интересных и выразительных композиций, все же не привели к созданию полноценных произведений искусства.

* * *

Как самостоятельное течение модерн в России просуществовал всего лишь около 15 лет, но его влияние ощущалось в русском зодчестве значительно дольше. Но, существуя вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции архитекторам так и не удалось окончательно преодолеть многие декоративные свойства модерна, а также его графичность и линейную су-

хость. Его отпечаток несли на себе произведения даже наиболее выдающихся архитекторов того времени.

Кризис модерна, который назревал почти с момента его возникновения и особенно стал ощутим уже в середине 1900-х годов, послужил исходной точкой для попыток придать ему национальный оттенок или «облагородить» его с помощью приемов классического зодчества. Но попытки эти были, как и основное его направление, обречены на неудачу.

Несмотря на обилие различных стилистических направлений — эклектики, стилизаторства, модерна во всех его ответвлениях, — русская архитектура конца XIX — начала XX века все же имела по сравнению с архитектурой второй половины XIX века прогрессивный характер благодаря наличию в ней рациональных тен-

денций. Эти тенденции постепенно развивались и крепились, способствуя отмиранию декоративизма раннего модерна, а также стилизаторских и эклектических течений.

К числу достижений русской архитектуры рассматриваемого периода принадлежат целесообразные, функционально оправданные планировки, применение новых строительных и отделочных материалов, выполнение на их основе новых конструкций, позволявших осуществить большие бесстолпные помещения, создание каркасной конструктивной системы, разработка новых композиционных приемов и многое другое.

В это время появляются также первые ростки синтеза архитектуры с изобразительным искусством в его современном понимании. В композицию здания включаются монументальные панно, майоликовые или скульптурные фризы и небольшие вставки, органически связанные с его архитектурой и составляющие по существу неотъемлемую часть архитектурного убранства. В отличие от классицистических приемов размещения монументальных росписей или барельефов в строго определенных канонами местах в начале XX века контуры живописных и лепных композиций становятся более свободными, располагаясь, с точки зрения указанных канонов, иногда в самых неожиданных местах. Это явление связано с рождением понятия живописного «пятна» в архитектуре, под которым имеется в виду не только цветная композиция, но и однотонная, не только сюжетная, но и орнаментальная, а также цветная или фактурная, лишенная какого-либо определенного рисунка. Большой интерес представляют в этот период поиски связей между ритмическим построением панно и фасада в целом, выразительных цветовых соотношений между этими компонентами и попытки определения условий зрительного восприятия живописных панно в архитектурной среде.

Значительное развитие в конце XIX — начале XX века имела передовая общественно-теоретическая архитектурная мысль, которая питалась в большой степени демократическими взглядами передовых кругов русского общества

в период подготовки революции 1905 года. Однако в силу материальной зависимости архитектурного творчества от заказчика в условиях классового общества разработанные в теории положения и прогрессивные идеи редко получали реальное осуществление.

В заключение следует сказать, что в этот период наметилась также новая тенденция в отношении к архитектурному наследию. Ее основоположники — А. В. Щусев, В. А. Покровский, И. А. Фомин, И. В. Жолтовский, А. И. Таманян — принадлежали к плеяде выдающихся архитекторов XX века. Обращаясь к архитектурным формам прошлого, они не столько заимствовали эти формы, сколько пытались проникнуть в сущность древнерусского и классического зодчества. Они стремились понять и изучить те композиционные приемы, которые сообщали величайшим произведениям успешных эпох художественную выразительность. Примечательно, что среди различных периодов истории русского и мирового зодчества их притягивали главным образом наиболее прогрессивные: время расцвета Новгорода и Пскова, становления и развития Московского государства, эпоха итальянского Возрождения с его идеями гуманизма, эпоха русского классицизма.

Огромную роль в этом процессе сыграло развитие археологии, которая была привлечена к изучению архитектурных памятников. Делаются подробные обмеры русских и зарубежных памятников архитектуры; обмерные чертежи периодически публикуются в журнале «Зодчий». Группа ученых и архитекторов под руководством И. Э. Грабаря начинает подготовку к изданию «Истории русского искусства», первые тома которой посвящались архитектуре. Закладываются основы научной реставрации архитектурных памятников.

Хотя эти тенденции родились в начале XX века, они полнее всего выявились в 1910-е годы. Исходя из этого указанные явления будут рассмотрены в архитектурном разделе следующего тома «Русской художественной культуры конца XIX — начала XX века».

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО



ВВЕДЕНИЕ

И. А. КРЮКОВА



На переломе XIX и XX веков в русской культуре наблюдается повышенный интерес к искусству бытовой вещи. Отданное ранее на откуп ремесленникам, оно отныне привлекает к себе серьезное внимание. Создается целая сеть специальных художественных учебных заведений; ему отдают свой талант и творческие усилия выдающиеся живописцы. Возникшие в последних годах XIX века и в начале XX столетия специальные, посвященные искусству журналы, а также ежедневная пресса отводят немало места художественной промышленности и народному искусству. В этой периодике закладываются первые основы критики и теории декоративно-прикладного искусства. Выходят специальные монографии, посвященные деятельности отдельных художников или производств, работающих в области «промышленного искусства». В рецензиях на отечественные или зарубежные выставки появляются разделы прикладного искусства. Резко возрастает интерес к собиранию и публикации памятников художественной культуры прошлого. Все это было закономерным следствием общего роста национальной культуры и, в частности, результатом экономического подъема русской промышленности.

В условиях быстрой капитализации России создается сложная и во многом противоречивая картина состояния производства бытовых вещей, одновременного существования различных форм его. Продолжают свою деятельность тесно связанные с бытом деревни крестьянские художественные промыслы, развиваются сель-

ские мануфактурные производства, существуют небольшие предприятия городского типа, и, наконец, складывается принципиально новая форма производства — капиталистическая фабрично-заводская художественная промышленность: ткацкая, ситценабивная, фарфоро-фаянсовая, стекольная.

При усиленном росте промышленности, в том числе и художественной, идет процесс вытеснения ею с рынков сбыта изделий ручного сельского ремесла, сокращение его доли в общем объеме производства. Во все более тяжелые условия попадают не только деревенские промыслы, непосредственно испытывавшие действие конкуренции фабрично-заводской промышленности, но и ряд ремесел, изделия которых в ту пору не поддавались дублированию машинным способом. В обстановке расслоения деревни и развития капиталистических отношений сельский ремесленник оказывался опутанным целой системой нещадно его эксплуатировавших посредников и перекупщиков, что создавало тяжелые условия работы и самого существования кустаря, зачастую вынуждаемого бросать традиционное ремесло и обращаться к другим занятиям. В рассматриваемый период народные промыслы деревни продолжают еще играть значительную роль в общем хозяйстве страны. Дешевизна ручного труда ремесленника достигалась за счет удлинения его рабочего дня и снижения жизненного уровня, включения отдельно работающих мастеров в орбиту сельских мануфактурных производств, обладающих значительными резервами увели-

чения производительности ручного труда путем разделения его по операциям. С одной стороны прочность, добротность, красота крестьянских изделий, усиливающийся интерес к народному искусству, сопровождаемый модой на «кустарные изделия», а с другой стороны — низкое художественное качество фабричных товаров; все эти факторы способствовали тому, что длительное время различные формы художественного производства оказывались жизнеспособными и продолжали существовать бок о бок. Однако сложность происходящих процессов не затемняет основной тенденции — преимущественного, все усиливающегося развития фабрично-заводской промышленности и вытеснения, поглощения ею ручного сельского ремесленного производства. Качественно новый этап в области изготовления предметов быта и обихода будет все более и более определяться уже не состоянием деревенского ремесла, а ходом развития новой формы художественного производства — капиталистической промышленности.

В рассматриваемый период производственно-экономическая специфика фабрично-заводской художественной промышленности определялась не только процессами концентрации предприятий в руках немногочисленной группы промышленных магнатов типа Морозовых, Цинделя и других в текстильной промышленности, М. С. Кузнецова — в фарфоро-фаянсовой, Мальцева — в стекольной, но и бурным развитием промышленной техники, интенсивным совершенствованием производственных процессов, ведущим к замене ручного труда работой машин. Это в свою очередь открывало невиданные возможности увеличения выпуска изделий и снижения их себестоимости.

Развитие художественной промышленности и ее постепенный переход к машинному способу производства массовых утилитарных и декоративных предметов каждодневного потребления создавали материальные предпосылки для воплощения идей о служении искусства всему народу, о праве каждого человека пользоваться благами прогресса культуры и цивилизации.

В условиях чрезвычайно сложной и противоречивой социально-политической ситуации России того времени возникает целый круг проблем и разнообразных точек зрения на вопросы декоративно-прикладного искусства.

Капиталисты — владельцы крупных предприятий отождествляли задачи широкой демократизации художественной продукции с

коммерческими целями овладения рынками сбыта. Правительственные круги всячески содействовали развитию крупных художественно-промышленных предприятий, учитывая одновременно ту опасность, которую представляла собой для господствующего класса концентрация на заводах и фабриках политически сознательных масс пролетариата. Из этих соображений, отчасти для сохранения «равновесия» поддерживалось и мелкое кустарничество, оказывалось содействие общественному движению по сохранению и возрождению традиционных народных художественных промыслов¹.

Та часть художественной интеллигенции, которая дала декоративно-прикладному искусству талантливых мастеров из числа видных живописцев, оставалась в плену утопических идей о ничем не ограниченной свободе творческого индивида, о возможности приблизить искусство к широким массам. Практически же усилия художников, сознательно или бессознательно, направлялись на выражение эстетических идеалов верхушки капиталистического общества России, на службу которой фактически было поставлено их искусство. Создавая проекты оформления изысканных жилищ уникальными произведениями рукотворного ремесленного труда, обращаясь к мотивам и формам народного творчества прошлых эпох, они оказывались в стороне от жизненных проблем современной машинной художественной промышленности.

Характерно, что в то время, когда в печати все чаще и чаще излагались, в общем, правильные взгляды на задачи декоративно-прикладного искусства², неизбежно включавшегося в русло крупного промышленного производства, художники, среди которых следует назвать име-

¹ Одним из мотивов заботы правительства о развитии деревенских ремесел являлись и систематические недороды и эпидемии, охватывавшие целые уезды и доводившие крестьянство до полного разорения и невозможности уплачивать налоги и подати.

² «В рабочем кабинете современного ученого, в приемной барского дома и даже в крестьянской избе, утратившей характер далекое XVII-го века, ни хитрым ларцам, ни замысловатым шкатулкам, ни громоздким скамьям из дешевого крашеного дерева во вкусе Малюткина нелегко найти место. У художественной промышленности наших дней, есть прямая цель — быть красивой и вместе с тем удобной и нужной. Художник... обязан стремиться к техническому совершенству, к прочности материала, к отсутствию случайности, выдумки, излишества в своей работе» («Талалихино», Пб., 1903, стр. 51—52).

³ Только значительно позже, в 1913 году Е. Е. Лансере принял на себя обязанности художественного руководителя сводов дворцового ведомства, которому подчинялись фар-

на М. Врубеля, В. Васнецова, Е. Лансере³, В. Поленова, Н. Рериха, К. Сомова, А. Бенуа, А. Головина, С. Малютина и других, при всем разнообразии методов работы находили единственную возможность творчества в области искусства бытовой вещи только в сфере чисто ручного труда.

Участие этих художников в работах Абрамцева, Талашкина, московской керамической артели «Мурава» и других, наконец, организация собственного предприятия «Современное искусство» свидетельствуют об их явно отрицательном отношении к новому способу производства. Они пошли на безнадежный эксперимент с точки зрения экономики. Не случайно большинство мастерских и художественно-производственных организаций этого типа в первоначальном своем виде просуществовали совсем недолго и постепенно закрывались, не находя достаточной широкого круга потребителей своей необычной и дорогостоящей продукции.

Деятельность признанных мастеров живописи, посвященная художественному оформлению бытовых предметов, не ограничивалась лишь кругом их собственных произведений. Привнесенное этими мастерами живописное начало довольно ясно прослеживается в разных областях декоративно-прикладного искусства, совпадая с общими модернистическими тенденциями современного им творчества. Появились уточненные цветовые и фактурные сочетания в декоре мебели и посуды из различных материалов, утвердились извилистые контуры форм, текучие линии узоров, плавное перетекание масс и объемов, асимметричность, фрагментарность и повышенная динамика композиций. В новой орнаментике своеобразно сочетались стилизация форм растительного царства со сказочными и былинными мотивами, изображениями фантастических зверей, образами устного народного фольклора. Получила широкое развитие характерная тенденция сочетания скульптуры с посудой. Фарфоровые вазы делались в виде цветов, листьев, женских головок с распущенными волосами, стилизованных рыб и птиц. Значительное место занял метод построения формы предмета путем ее сложения из изобразительно-пластических элементов, следствием чего явился безудержный декоративизм, часто без остатка поглощавший утилитарное начало предмета. Большинство творений художников отличалось восприятием вещи вне ее функции. Можно найти немного

работ, в которых автор старался бы согласовать свои живописно-пластические устремления с утилитарным назначением бытового предмета. Эта тенденция усилилась в связи с обращением художников к формам и орнаментам старинной русской утвари, давно переставшей отвечать современным бытовым потребностям. Тем не менее с дарованиями отдельных художников связаны определенные достижения, которые можно видеть в мастерском использовании цвета и фактурных качеств материалов, в росте культуры художественного изделия, что утвердило за творчеством бытовых вещей право именоваться искусством.

Точки зрения на декоративно-прикладное творчество не были единообразными. Острые разногласия возникали по вопросам национально-своеобразной выразительности искусства. Эта проблема еще более обострилась в связи с общей реакцией на космополитизацию искусства, быстрому распространению которой способствовали усилившиеся в то время международные торговые связи России.

После неудавшихся в предыдущем периоде попыток создания «русского стиля» в архитектуре и художественной промышленности на основе заимствования отдельных форм искусства XVI—XVII столетий наступила новая фаза поисков национальной выразительности. Пристальное внимание было обращено на подлинную художественную культуру народа, бытовое крестьянское искусство. Показательно, что при угасании и последовательном исчезновении ряда традиционных художественных промыслов деревни, при уменьшении объема производства других, при вытеснении продукции сельских ремесленников с рынков сбыта изделиями городских производств и фабрично-заводских предприятий внимание и интерес общества к деятельности народных мастеров парадоксальным образом возрастает. С народным искусством прошлых эпох все более тесно связывается проблема возрождения русского национального искусства.

Соответственно идеям «свободы творчества» и в противовес прошлому механическому эклектизму был выдвинут принцип индивидуального, субъективного видения художника, интуитивно «чувствующего» дух своего народа. При участии в этом движении художников, обладающих большим живописным, колористическим, декоративным талантом и безграничной творческой фантазией, прикладное искусство обогатилось рядом ярких, необычных, наделенных большим обаянием произведений. Наибольший успех не-

Флоро-стеклольный завод и гранильные фабрики в Петергофе и Екатеринбурге.

изменно достигался в произведениях, не имеющих ярко выраженного практического назначения. Получила широкое распространение настенная роспись, мозаика, витраж и особенно декоративная поливная керамика. Работа же в области чисто утилитарных предметов давала значительно менее ощутимые результаты. Художники-живописцы увлекались созданием национальной формы мебели, утвари и целых интерьеров. Многие из этих произведений пользовались успехом на выставках, публиковались в журналах и специальных изданиях. Они становились модными, делались признаком «хорошего тона». Но в каждодневном быту прививались трудно, к тому же то ценное и хорошее, что было найдено художниками, не развивалось их последователями и эпигонами (да и не могло развиваться), а превращалось в шаблон и поэтому мертвело в своей нарочитости и искусственности. Перегруженные декором тяжеловесные мебель и утварь становились назойливыми, а пренебрежение вопросами практической целесообразности делало их просто неудобными в употреблении. Кроме того, объем абрамцевского и других производств был по существу невелик. В быту средних слоев населения находила широкое применение «менее красивая», по понятиям того времени, но значительно более удобная, прочная и дешевая продукция фабрично-заводской промышленности — текстильной, фаянсовой, стекольной. Не менее широко внедрялась в быт так называемая «венская» гнутая мебель или изделия мелких городских мастеровских, выпускавших доморощенную мебель типа известной «охтенской», и, наконец, всевозможная хозяйственная утварь и домотканые материалы работы деревенских кустарей. Все эти разнохарактерные предметы, вместе взятые, составляли в ансамбле жилища невероятно разнородную смесь. Эклектизм возводился в своего рода эстетическую норму. Н. Рерих, например, находя в работах художников талашкинской усадьбы соединение «старописного устава с последними речами Запада», видит, что «многое непримиримо», но в самой непримиримости этой он ощущает «особый пульс, который выявляет нашу многогранную странную жизнь»¹. С. Маковский же прямо выделяет эклектизм в числе трех основных элементов «нового стиля» промышленного искусства².

¹ «Талашкино», стр. 17.

² В число этих трех основных элементов нового стиля по Маковскому, входят «эклектизм, свобода форм и интимность». См. там же, стр. 33—35.

Система художественного образования, построенного на овладении будущим художником прикладного искусства «всеми стилями», на умении работать в любом из них, также в немалой степени содействует усилению тенденции к эклектике, к стилизаторству.

Однако такое «прятие» эклектизма как признака современного стиля приводит к столь вопиющему бесстилию, что начинает вызывать живейшее беспокойство и тревогу художественной общественности и интеллигенции. Становится очевидным, что новые хозяева жизни — русская буржуазия — не способны создать собственный стиль в искусстве.

Вчерашний деревенский кулак, ныне крупный промышленный магнат, ощущает не духовную потребность в искусстве, а, скорее, стремится использовать его как средство самоутверждения, демонстрации власти, богатства, своего высокого общественного положения. Новая денежная аристократия давно утратила непосредственность и свежесть восприятия крестьянина и не приобрела утонченного вкуса аристократа. Отсутствие высоких общественных идеалов, меркантильность мотивов обращения к искусству также расчищали дорогу безудержному эклектизму и подражанию отмирающей дворянской культуре. Искусство стремились покупать так же, как приобретали фамильные усадьбы промотавшихся помещиков или обнищавших невест с аристократическими титулами. Неистребимое тяготение к показной роскоши, скудость художественных идеалов оказывались благоприятной почвой для пышного развития уродливых мещанских вкусов, с особой силой проявившихся в обстановке домашнего быта средней и мелкой буржуазии. Ее представители стремились окружить себя блеском и великолепием, приобретаемым по дешевке. Кризис буржуазной художественной культуры, определяемый низким уровнем вкусов и убожеством идейных устремлений, с наименьшим красноречием раскрывался и в характере «художественного» оформления представительных общественных зданий и сооружений³.

Антихудожественность, вопиющий эклектизм изделий фабрично-заводской промышленности вызывали тревогу деятелей искусства и культуры, стремившихся найти пути ее оздоровления.

³ Это положение отчетливо осознавалось современниками. Указывая, что буржуазия, на каком-то этапе не способная создать собственную культуру, берет на вооружение художественную культуру оттесненного ею дворянства,

Панацеей от подобной беды им представлялось обращение к формам и мотивам народного искусства прошлого. С небывалой остротой встает проблема создания современного русского национального искусства не только в теоретическом, но и в сугубо практическом плане. Попытки возрождения и осовременивания искусства народных художественных промыслов превращаются в широкое общественное движение. В нем принимают участие земские организации ряда губерний, либерально настроенные землевладельцы¹, крупные меценаты-промышленники, видные живописцы, архитекторы, художественные критики.

Народное декоративно-прикладное искусство, связанное с бытом русского крестьянина, как и сам его быт, было мало известно русскому обществу². В процессе широко развернувшегося к этому времени собирания предметов русской старины в глухих, отдаленных уголках России взору исследователя представал новый, невиданный мир народного творчества прошлых эпох, как бы чудом сохранившийся, покоряющий необычайной искренностью, свежестью мироощущения, жизнерадостностью, величавой простотой и богатством воображения. Переносимые в музеи и частные собрания изделия крестьянского быта вызвали всеобщий восторг и удивление.

С. Маковский пишет: «Так возникла убогая декоративность буржуазных жилищ, приспособленных к быту средних трудовых классов, но наружно претендующих на сходство с дворцами знати; парадные подъезды с гипсовыми карнизами, слишком просторные вестибюли и лестницы для обслуживания маленьких темных квартир, штукатурные украшения в подражание тесаному камню; ненужные колонны, сложенные из кирпича; лепные орнаменты, раздражающие своей неуместностью; стены, выкрашенные «под мрамор». Так выросли в городах стилиные постройки всевозможных шаблонов, приуроченные к потребностям века... На внутреннем убранстве этих архитектурных анахронизмов — печать той же неумной подражательности». («Талашино», стр. 28).

¹ Особенно большой размах приобрело это движение в Московской губернии. Бурную деятельность развернул созданный в 1882 г. «Торгово-промышленный музей кустарных изделий» в Москве. Кроме широко известных мастерских в Абрамцево и Талашино (Смоленской губ.) деятельность по развитию и восстановлению художественных ремесел протекала в ряде именов Московской губернии — А. В. Львовой (с. Спасское Клинского уезда), З. Г. Морозовой, Л. В. Голицыной (с. Покровское-Рубцово Звенигородского уезда), В. Ф. Самариной (с. Измайлово Звенигородского уезда) и т. д. См.: П. Ш е р е м е т е в. О русских художественных промыслах. М., 1913, стр. 42.

² «...мы, в нашей искусственной атмосфере, так далеко отстоим от этой народной среды и так мало знаем о том, как эта среда живет, что она думает и что она чувствует», — говорит один из известных деятелей московского земства Е. Н. Андреев. См.: Е. А н д р е е в. Кустарная промышленность в России. СПб., 1882, стр. 3.

Они представлялись загадочными в своей самобытной цельности и кажущейся неизменности, как бы противостоящей изменчивости и противоречивости окружающей жизни. Высокое художественное совершенство этих изделий неодолимо влекло к себе художников, пытавшихся возродить народное искусство в предметах современного быта. Однако «тайна» очарования народного творчества оставалась за стенами стильных кабинетов и изысканных гостиных, где-то в глухих лесах и бескрайних полях, в темных, закопченных избах, в поседевших от времени и непогоды деревенских церквушках, там, где эта тайна родилась и выкристаллизовалась в совершенные художественные формы — как сплав красоты и полезности, как гармония, возникшая на основе длительного отбора и уточнения наиболее простых, удобных, технически совершенных конструкций и форм утилитарных предметов. Оставался неуловимым секрет непрекаемо-убедительных пропорций, выразительных масштабных соотношений, отвечающих одному «модулю» — руке человека, единому и для избы, и для лавки, и для деревянной ложки, и точно соответствующих нуждам трудовой деятельности и бытового уклада деревни. «Развитие» народного искусства, несмотря на в общем правильное понимание этой проблемы³, практически выливалось в стилизаторство. И это определяло бесперспективность усилий художников-живописцев в области декоративно-прикладного искусства как явления, неразрывно связанного с бытом очень широких слоев общества, с производством художественных изделий, не позволяло им вырваться за рамки чисто индивидуального творчества, создания единичных вещей — произведений искусства для немногих.

Работники многочисленных земских организаций преследовали более скромные и «прозаические» цели. В их задачи в первую очередь входило оказание экономической и технической помощи деревенским кустарям, обеспечение

³ В этом отношении характерно высказывание обозревателя журнала «Золотое Руно» В. Дикса; говоря об изделиях талашинской мастерской, он пишет: «Если вы попробуете удивиться неприменимости этих вещей для домашнего обихода, — вам наверно заметят, что ведь это же возрождение «старого» русского стиля, истинная форма народного творчества. И заметят это таким тоном, точно так и должно быть, точно воскрешая из мрака веков народное искусство, мы должны оставлять его таким, каким оно было 150—200 лет назад... Все это не имеет никакой будущности, так как воскрешается не дух народный, а лишь копируются те формы, в которых этот дух выливался и которые мертвы для нас». (В. Д и к с. Талашино. Изделия мастерских кн. М. Кн. Тенишевой. Издание «Собружество». СПб., 1905. — «Золотое Руно», 1906, № 5, стр. 88—89).

их новыми образцами, приведение изделий в соответствие с современными вкусами и потребностями городского населения; занимались они и организацией сбыта готовой продукции.

Деятельность широко распнувшейся сети земских и частных школ художественных ремесел, выпускавших «грамотных» мастеров и мастериц, снабжавших деревенских ремесленников «улучшенными», «модными» (в том числе и заграничными) рисунками, наложила сильнейшую печать на характер крестьянского искусства бытовой вещи. Положительным следствием работы школ явилось сохранение старинного мастерства кружевоплетения, ручной вышивки, резьбы по дереву и кости и т. д. в ряде гнезд традиционных народных промыслов. Однако, с другой стороны, в результате деятельности земских и помещичьих мастерских в первом десятилетии XX века сложился особый «стиль» ручной кустарной работы, в котором эклектически сочетались элементы крестьянского творчества и модернистические веяния «новейшего» искусства. Этот «стиль» фактически подменил собой впоследствии подлинно народное творчество. В дальнейшем он роковым образом лег в основу новой волны поисков возрождения национального искусства уже в послереволюционное время.

В рассматриваемый нами период влияние земства не сказывается еще с такой последовательностью и определенностью. В условиях постепенного разрушения традиционного патриархального быта русской деревни, в самом крестьянском искусстве бытовой вещи неизбежно и закономерно происходят стихийно идущие сдвиги и изменения. Этот процесс ощутимее всего

шел в селах и деревнях, наиболее тесно связанных с жизнью промышленных поселений и городов. Здесь крестьянское искусство непосредственно испытывало влияние городской культуры.

Под напором свежих впечатлений действительности, в результате изменения самой жизненной среды меняется характер крестьянского искусства и в глухих уголках необъятной Российской империи. В нем проявляется более непосредственная связь с новыми впечатлениями, изменяются черты стиля. Усиливается повествовательность, углубляется интерес к деталям, особенно касающимся новых черт быта. Древний геометрический орнамент начинает уступать место растительному узору. Наряду с этим появляется известная дробность, измельченность мотивов. Увеличивается конкретность растительных форм, и в то же время во многом утрачиваются сила обобщения и цельность этого искусства.

Процесс этот идет неравномерно и протекает на протяжении длительного времени. В отдаленных местностях крестьянский быт долго остается прежним, и выросшее на его основе декоративно-прикладное искусство продолжает сохраняться в рассматриваемый период почти в полной цельности и неприкосновенности, устойчиво удерживая многие традиционные художественно-стилевые черты.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство конца XIX века представляет собой весьма сложное, неравномерно, различными темпами изменяющееся явление, отражающее реальные противоречия общественно-исторического развития этого периода.

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

И. А. КРЮКОВА



Судьбы народного искусства конца XIX — начала XX века необычайно интересны и разнообразны. В этот период великой ломки социальных устоев, нарастающей революционной ситуации и в области народного творчества происходили сдвиги, оказавшие существенное влияние на дальнейшее развитие русского прикладного искусства.

Организационная структура народных художественных промыслов не была однородной. Можно проследить несколько форм бытования крестьянского искусства, существовавших одновременно на протяжении последней четверти XIX — начала XX века.

Одной из них являлась *работа крестьянина «на себя» или по заказам односельчан*, связанная с натуральным способом хозяйства, долго сохранявшаяся в наиболее глухих селах и деревнях. В рассматриваемый период она постепенно утрачивала значение в быту деревни, превращаясь в самодеятельное искусство. Практически круг изготавливаемых для себя изделий в конце XIX столетия сводится к предметам женского костюма, украшениям к нему из дешевых материалов (мишуры, бус и бисера, шелковых кистей, соломы и т. д.). Довольно длительное время вырабатываются еще коврики и дорожки для домашнего употребления; существует, постепенно вытесняясь фабричными изделиями, ткачество традиционных предметов приданого невесты — полотенец, скатертей, рубах и т. д.

Другая форма народного искусства — *изготовление изделий сельскими ремесленниками и работниками мелких мастерских на продажу*.

Сюда относится большинство основных отраслей народного декоративно-прикладного искусства конца XIX — начала XX века, как ковроделие, ручное ткачество, набойка, кружевоплетение, изготовление деревянной утвари, деревянных и глиняных игрушек, берестяной посуды, гончарных изделий ювелирных украшений из меди и серебра, изделий из кости и т. д.

Эти производства работают в основном на рынок — сначала в пределах своей деревни и соседних сел, а затем — на более отдаленные ярмарки и для продажи в городах. Производственный процесс — тот же ручной труд с незначительной степенью разделения по операциям, личной собственностью ремесленника на сырье, инструменты и оборудование. Замечается устойчивость объема производства, ассортимента изделий и приемов обработки материала.

Огромная роль, как и прежде, отводится мастерству работающего, его умению владеть инструментом, талантности, а также в значительной степени — передаваемым по наследству традиционным навыком работы.

Сельские мануфактурные производства знаменуют собой уже определенную ступень развития капитализма в деревне. Для них характерно увеличение объема производства и соответственно количества занятых рабочих. Осуществляется последовательное разделение труда, дающее значительные преимущества перед самостоятельно работающими мастерскими и ремесленниками¹.

¹ В сельских мануфактурах еще в известной мере сохраняется собственность работающих на оборудование и ин-

Сельские мануфактурные производства работают на весьма широкий рынок, часто на общенациональный, а иногда и зарубежный. В их орбиту входят такие значительные художественные промыслы, как хохломской ложкарный, красносельский ювелирный, павловский металлообрабатывающий, гжельский керамический, игрушечные промыслы Московской губернии и многие другие. На основе мануфактур Иваново-Вознесенска, Ярославской, Тверской, Московской, Костромской и других губерний возникает собственно фабрично-заводская текстильная промышленность, где ручной труд сочетается с работой машин или полностью заменяется ими.

Положение народных художественных промыслов в условиях все менее для них благоприятной экономики страны, кризисов перепроизводства и массовой безработицы, сопровождавших развитие капитализма в конце XIX — начале XX столетия, усугублялось затруднениями со сбытом продукции кустарных производств, с приобретением необходимого сырья и материалов. Однако эти трудности не приводили к полному исчезновению крестьянского народного искусства. Можно выделить, с известной долей условности, три категории производств, по-разному переживавших тяжелое для кустарных деревенских ремесел состояние. Это ряд относительно устойчивых промыслов, продолжавших производство изделий примерно на уровне предшествующих периодов. В таком положении находились в основном промыслы, продукция которых продолжала отвечать современным материальным и духовным потребностям более или менее широких слоев населения или в отдельных случаях становилась «модной», как это имело место в конце века, например, по отношению к ручным плетеным кружевам и кружевным изделиям.

К относительно процветающим промыслам можно отнести производство гладких (паласных) ковров ряда губерний, ручное ткачество, изготовление изделий из дерева с хохломской росписью, богородских деревянных игрушек, берестяных, гончарных изделий многих районов, ювелирных украшений села Красного Костромской губернии, ручных кружев и многие другие.

Зато другая часть некогда цветущих промыслов медленно угасла. Почти прекратилось изготовление ворсовых ковров в ряде губерний,

резьба по кости Холмогор и Тобольска, золотопшвейное производство Торжка, великоустюжское чернение по серебру и пр. Уменьшается число работающих, сокращается объем выпускаемой продукции; одновременно падает художественное и техническое качество изделий.

Последняя группа — возникающие в конце XIX века новые художественные промыслы или продолжающие расти ранее существовавшие в небольшом объеме кустарные производства. Здесь и столярные изделия с росписью в г. Городце Нижегородской губернии, кашо-корешковое производство Вятской губернии, гончарные промыслы г. Скопина Рязанской губернии. Сюда же можно отнести производства токарных и столярных изделий из дерева с росписью и выжиганием Сергиево-Троицкого посада, абрамцево-кудринских резных изделий и мебели, плетеные из корней сосны изделия Московской губернии, толчок к возникновению и развитию которых дали помещичьи мастерские или инициатива отдельных художников.

Причина развития этих производств — либо реальная нужда общества, либо возникновение моды на тот или иной вид изделий.

В обстановке столь различного состояния народных промыслов процессы их художественного развития, появления, сохранения или утери тех или иных стилиевых признаков в целом складывались сходными путями. И в то же время в различных гнездах деревенского ремесла довольно прочно держались присущие им самобытные черты и особенности. Большую роль играли устойчивые художественные традиции народного искусства прошлого, степень сохранения национального или местного своеобразия форм, мотивов орнамента, приемов обработки материала и т. д. Но решающее значение имел, видимо, фактор связей промыслов с жизнью, способность мастеров ответить своим искусством на новые эстетические воззрения и вкусы общества.

* * *

Среди промыслов, находившихся в сравнительно стабильном положении и продолжавших играть известную и довольно значительную роль в производстве художественных изделий страны, следует прежде всего назвать ручное ткачество.

Ткачество, один из наиболее древних видов народного искусства, в рассматриваемый период также являлось широко распространенным

струменты. В то же время снабжение материалами и сбыт готовой продукции переходят в руки хозяина производства.

деревенским ремеслом¹. Хотя в некоторых местностях ручное крестьянское ткачество приходило в упадок или прекращалось совсем, все же в целом можно говорить о нем, как о производстве, в значительной мере сохранившем свое промышленное значение, а в некоторых случаях и заново приобретшем в пореформенный период промысловый характер. При этом в лучшем положении оказывалось узорное ткачество, труднее поддававшееся воспроизведению механическим способом. Сравнительная дешевизна и прочность крестьянских тканей, разнообразие текстильных изделий, безыскусственная красота веками отшлифованных узоров, высокое мастерство исполнения, пригодность ручных тканей для современной одежды обеспечивали ему довольно постоянный и широкий сбыт. Широко распространялись также платки, полотенца, салфетки, пояса, мерная ткань — пестрядь и т. д. Одно перечисление выпускаемых предметов уже свидетельствует о том, что потребителем их являлось в этот период не только село, но и город. Местами распространения ручного ткачества были многочисленные села, деревни и пригороды в большинстве губерний России. Но особенно широкого развития оно достигало в Вологодской, Архангельской, Новгородской, Рязанской, Тверской, Курской и некоторых других губерниях.

Если круг выпускаемых изделий претерпевал значительные изменения, применяясь к потребностям городского населения и новым вкусам деревни, то сам характер узоров, принципы композиции, основной колорит вещей сохранялись весьма устойчиво. Незыблемо удерживались традиционные геометрические мотивы орнамента, как бы естественно рождавшиеся в процессе переплетения нитей утка и основы; сохранялась благородная строгость цветовой гаммы, достигавшей поразительного разнообразия вариаций в пределах двух-трех тонов; нерушимо господствовал орнаментальный принцип композиции: узором в равной мере оказывались и элементы рисунка и фон, на котором они располагались, органично «проникая» друг в друга. Устойчиво держались местные особенности — излюбленные узоры, привычные технические приемы, виды изделий, любимые цвета. Во всех случаях сохранялась яркая декоративность, ясность композиционного замысла, осно-

¹ Деятельность сельских ткачих не исчерпывалась лишь производством продукции на рынок; ручное крестьянское ткачество продолжало существовать и как домашнее ремесло «для себя».

ванного на простейшей схеме пересекающихся линий, убывающих или нарастающих по ширине полос, чередующихся в изысканном ритме. Колористический эффект строился то на четком сопоставлении контрастных цветов, например белого и ярко-красного, то на более мягких, «разбеленных» сочетаниях, дающих богатую гамму розоватых тонов, то с преобладанием крупного декоративного пятна, то на основе тонкого, почти графического узора.

Однако, выйдя из рамок традиционного крестьянского быта, подвергаясь воздействию самых разнообразных факторов, и это, казалось бы, столь устойчивое в своих формах искусство должно было претерпевать какие-то изменения. И действительно, они отчетливо проступают при сравнении изделий начала XX столетия с более ранними. О переменах, явившихся следствием новых требований городского быта, уже говорилось — они выразились в разнообразии изделий, в появлении новых вещей иных размеров и форм (скатерти, салфетки и т. д.). Не прошла бесследно и замена растительных красок анилиновыми, льняных ниток — бумажными. Она вызвала некоторое изменение цветовой гаммы: появился более резкий, «открытый» колорит, лишенный мягкости растительных красок, бумажная ткань не давала «теплого» поблескивания, свойственного льняному полотну, в котором любой тон приобретал особую глубину и сочность, а фактура материи выявлялась предельно четко.

Постепенно в искусстве ручного ткачества наметилась линия на известное упрощение узора, вызванная ускорением процесса производства. При ненормальной интенсификации труда постепенно терялись наиболее ценные свойства кустарных тканей — добротность, высокое мастерство исполнения; получали преобладание наименее трудоемкие узоры, что в конечном счете облегчало дальнейшее вытеснение ручного ремесла фабричной промышленностью.

Древние фигурные композиции появлялись все реже и реже. Возникали и прививались мотивы, навеянные впечатлениями действительности, отражавшие новые интересы и вкусы самих ремесленников. Но в данном виде народного искусства примеры введения изобразительных элементов сравнительно редки. Как правило, новые формы отличались от старых большей конкретностью, менее органично входили в систему традиционной орнаментальной композиции геометризованного характера.

Столь же распространенным было и производство строчевышитых изделий. Однако здесь

процесс распада прежнего художественного языка и сложения нового проявляется значительно резче и отчетливее. Это различие наиболее ощутимо при сравнении народной вышивки, по-прежнему оставшейся достоянием крестьянского быта, с оказавшимися «в моде» изделиями производств, приспособившихся к требованиям городского покупателя, и подчас получавших большое промысловое значение. Последние более интенсивно впитывали в себя веяния современной культуры города. Извне проникали не только новые рисунки, но и новые швы и виды вышивальной техники. Такова получившая широкое распространение вышивка тамбуром, «крестом», так называемое «ришелье», различные гипюры и строчки. Сложались большие промысловые кусты, которые не только в смысле сбыта, но и по организации производства значительно более тяготели к городу, чем к деревне. В первую очередь это относится к разнообразным гипюрам, «белой строчке» и «белой глади» Владимирской, Нижегородской, Калужской, Новгородской губерний. Естественно, что здесь сам язык народного искусства претерпевал значительно большие изменения. Этому способствовала несравненно более гибкая и менее связывающая исполнитель техника вышивки по сравнению с ручным ткачеством.

Появились новые виды изделий — скатерти для «городских» столов, салфетки, портьеры, предметы дамского белья и современного костюма. Перекупщицы и посредницы широко внедряли модные заграничные рисунки; вышивки часто выполнялись на тканях фабричного производства, на изделиях модных городских фасонов. От традиционного народного искусства оставалось лишь высокое техническое мастерство исполнения, отчасти привычные схемы расположения орнаментальных мотивов. Параллельно шел и другой, менее заметный, но очень существенный глубинный процесс — намечалось нарастание новых черт самобытного народного творчества. Предлагаемые узоры, чуждые и малопонятные вышивальщицам, в какой-то мере видоизменились ими в соответствии с их традиционными представлениями о красивом даже при добросовестном старании как можно точнее скопировать новый рисунок.

Интересным путем шло развитие народной вышивки там, где она выполнялась для потребностей крестьянской семьи или на продажу в ближайших селах и деревнях. Хотя она и сохраняла свой традиционный художественный строй, но тем не менее испытывала и ощутимое воздей-

ствие нового. Здесь этот процесс приводил к более органичным и художественно-значимым результатам, так как движущей силой в основном оказывались изменение эстетических взглядов деревни, новое понимание прекрасного, а не жесткие требования сбыта. Наблюдается любопытный процесс проникновения современного как более совершенного, более красивого и лишь во вторую очередь — как более оправданного в смысле цены материала или экономии времени исполнения. Стоит остановиться подробнее на конкретном выражении этой тенденции, поскольку ее можно рассматривать как явление, в известной степени характерное для народного прикладного искусства того времени в целом.

Яркий пример развития современного народного творчества — вышивка женской одежды (рубаш) крестьянок Смоленской¹ и ряда других губерний. В этих вещах традиционная основа народной вышивки прослеживается во всем ее местном своеобразии и вместе с тем появляются и новые мотивы. Декорируются, как и прежде, лишь верхние части рукавов, так называемые «полики» женской рубахи. В пределах одной волости упорно держится один и тот же строй рисунка, состоящий из различной ширины полос, и геометрический характер орнаментальных мотивов — ромбов. Преобладает та же праздничная, «горячая» колористическая гамма, построенная на открытых, звучных цветах, например красном (фон), желто-оранжевом и зеленом (вышивка крестьянок Смоленской губ.), с добавлением нескольких других тонов, играющих в композиции второстепенную, подчиненную роль. Из «нового» отбирается то, что как-то перекликается со старым, привычным. Так, в одном варианте украшения рубахи² широкая центральная полоса берется с городского печатного рисунка для вышивания крестиком; он имеет любимый смоленской крестьянкой ромбический орнамент. В этом случае безукоризненная цельность композиции как бы несколько «распатывается» включением чуждого, более сухого и эклектичного мотива. Вышивка менее строго выдержана в тоне, более пестра и многоцветна, но в целом все же создается впечатление нарядной, красочной, «попыхающей» горячими красками, жизнерадостной вещи. Плотно кроющие фон старинные трудоемкие швы сохраняются лишь в отдельных деталях узора, где

¹ Коллекция женских крестьянских уборов Ельнинского уезда Смоленской губернии из собрания М. И. Позодина. Фонды Смоленского областного краеведческого музея (СОМ №№ 14194/13-52).

² СОМ № 14194/41.

они сочетаются с новыми, более простыми, быстро выполнимыми швами — крестиком, цветной гладью. Все это дополняется другими, ранее не применявшимися в деревне видами декора — аппликацией тканью, нашивкой машинной тесьмы, кружева, позумента. Поражает такт, с которым крестьянка вводит в композицию самые разнородные и, казалось бы, несовместимые, новые для нее материалы машинного производства, не утратив при этом ни яркой декоративности целого, ни сочности колорита. В ряде случаев достигается большая органичность и убедительность, пленяют смелость и непосредственность выражения. Все сильно, полнокровно. Процесс отмирания старого, замена оживающего новым производит впечатление естественного явления. Показательна в этом отношении, например, «рубашка женская добрая»¹. Полочки ее — красный ситец, беленый холст — отделаны белой узкой и желтой широкой полосами; основное поле — красное, в двух местах — белые полосы фона. На красном материале — узор белый, на белом — красный, образующий наложением одной ткани на другую орнамент из зубцов и ромбиков. Дополняют композицию узкие полоски волнообразной тесьмы (тоже новый для крестьянки материал). Стремление приблизиться к характеру традиционной вышивки несомненно. При скромности средств выражения безымянной мастерице удалось достичь благородного сочетания красного и белого и в фоне, и в узоре, четкости силуэта, броскости рисунка. Все это превращает данную вещь в произведение искусства.

Любопытны судьбы русского народного кружева, лишь частично сохранившегося в крестьянском быту и в то же время прочно вошедшего в конце века в городскую, столичный обиход благодаря моде на кружева и кружевные изделия.

Начиная с пореформенного периода и в особенности со второй половины XIX века кружевоплетение интенсивно развивается и к концу столетия приобретает промысловое значение.

При раздробленности мелких кустарных производств кружева общий объем их сказывается настолько велик, что очень быстро складывается оптовая организация его сбыта, регулярная продажа через посредников в крупных магазинах больших городов.

Ручное кружевоплетение развивается в целом ряде районов. Исследователь кустарных промыслов А. М. Соколов называет двенадцать губерний, в которых было занято кружевным

промыслом около ста тысяч женщин. При этом ряд производств переносится из городов в села и деревни (по причине, быть может, более дешевой рабочей силы и большей свободы и бесконтрольности деятельности посредниц и скупщиков). Кроме сохранившихся до нашего времени кружевных промыслов в бывших Вологодской, Орловской, Вятской, Новгородской, Рязанской губерниях кружева выплетались в Московской губернии; производились знаменитые балахнинские кружева в Нижегородской губернии, мценские — в Орловской губернии и др. Вырабатывались самые разнообразные кружева и кружевные изделия. Почти все промыслы в изобилии выпускали всевозможные предметы дамского туалета: платки, косынки, воротнички, чепцы, наколки, салфетки, шали, шарфы². Иногда даже выплетались целые платья³. Некоторые производства специализировались на изготовлении определенных видов изделий, но основой ассортимента оставались мерные, или, как их тогда называли, «аршинные», кружева.

При разбросанности кружевниц, работавших на дому, часто в глухих, отдаленных уголках России, при полной подчиненности их сети посредниц кружева проходили через 6—7 рук, прежде чем попадали, наконец, к непосредственному их потребителю. Все это неизбежно вызвало предельную интенсификацию труда кружевниц, работа их становилась более небрежной, поспешной. Тем не менее как раз в наиболее дешевых «копеечных» аршинных кружевах упорно держались старые узоры; они в значительной степени сохраняли традиционный народный характер, неизменность древних геометрических или обобщенных растительных мотивов орнамента. Старые узоры позволяли мастерицам развивать поистине виртуозную скорость плетения, благодаря чему они и «выживали». В целом же кружева изменялись за счет новых рисунков растительного характера, вытеснявших старые геометризированные. Так же изменялся и ассортимент: широко внедрялись дорогие «штучные» изделия, привозимые скупщиками модные узоры, заграничные образцы; приживались рисунки, заказываемые деятелями помещичьих мастерских⁴. Известны случаи,

² С. Давыдова. *Кружевной промысел в губерниях Орловской, Вятской, Казанской и Вологодской*. СПб., 1886, стр. 6.

³ См.: «Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г.». Пг., 1914. На стр. 57 воспроизведено платье из кружев, выполненное в Елецком кружевном промысле Орловской губернии.

⁴ Особенно энергично в этом направлении трудились Б. И. Донаурова, владелица поместья «Рыбная Слобода»

¹ СМ, № 14194/52.

когда кружевницы уничтожали старые рисунки («сколки») как уже ненужные, старомодные. Насаждалось плетение кружев по иностранным образцам типа «валянсен», «клюни» и т. д. Лишь немногие промыслы, вроде производства цветного кружева г. Михайлова Рязанской губернии, основанного на наиболее простой «бессколочной»¹ технике кружевоплетения и работавшего в основном для деревни, полностью сохраняли традиционный народный характер с его декоративной четкостью простейших мотивов и яркостью красочной гаммы, с выразительным сочетанием суровой нитки с красной, синей, иногда зеленой².

Весьма процветающим промыслом в конце века было ковроделие, хотя и оно в разных районах страны развивалось далеко не равномерно. Большое распространение получило ковроделие во многих уездах Курской (Курском, Фатежском, Щигровском, Суджанском, Льговском и др.), Воронежской (слобода Урыв и д. Лиски Коротоякского уезда), Тобольской (Тюменский округ) губерний. В то же время в Саратовской губернии (Посад Дубовка Царицынского уезда) ковровое производство шло, скорее, на убыль, и в начале XX столетия ковроткачеством было занято там всего лишь четыре семьи³.

Заметно изменяется ассортимент ковровых изделий. В связи с увеличением сети железных дорог и резким сокращением ямского промысла значительно падает спрос на санные ковры, являвшиеся некогда основой производства. Они продолжают изготавливаться главным образом в Сибири, где дорожное хозяйство не претерпело больших изменений. Основной вид изделий Курской губернии, которая стала наиболее зна-

чительным центром ручного ковроделия, гладкие двусторонние «цветочные» ковры. Здесь во второй половине XIX века возникает ряд совершенно новых производств. Ковроткачеством занимаются уже не отдельные семьи и села, а целые уезды⁴. Гладкие ковры продолжают широко бытовать в зажиточной крестьянской среде и в то же время завоевывают городской рынок. Появляется спрос на большие неспивные ковры повышенной плотности, на более сложные ковровые рисунки⁵. Применение анилиновых красителей взамен растительных и здесь несколько изменяет ковровую гамму, делая ее более «открытой», менее мягкой.

Курский ковер — одно из интереснейших художественных явлений конца XIX — начала XX века. В нем уже можно проследить изменение в понимании декоративности, новый характер эстетических устремлений, складывавшихся в сложнейших условиях переплетения самых различных веяний и тенденций. В курских коврах появляются черты современной художественной культуры города, выраженной сквозь призму крестьянского художественного мироощущения, позволившего по-своему спаять, объединить разнородные веяния, «преодолеть» эклектическую сущность городского искусства конца XIX столетия.

В узорах курских ковров, как и во многих других видах народного искусства конца века, получают распространение растительные мотивы, своей конкретностью, «правдоподобием» значительно отличающиеся от старинных обобщенных, условно трактованных «травных» орнаментов. Геометризованные цветы-круги заменяются более точными и детализированными изображениями садовых и полевых цветов — мака, шиповника, розы; их формы приобретают рельефность, объемность, цвета становятся «натуральней», расположение цветков, стеблей и листьев — свободней, «естественней». Сильнейшее влияние на ковровые рисунки оказали цветочные узоры на ситцах, павловских платках, вышивках, фарфоровой и фаянсовой посуде, а также печатные «приложения» ряда современных журналов, предлагавшихся подписчикам в качестве рисунков для вышивания крестиком. Излюбленным типом композиции ковра стано-

Лашинского уезда Казанской губернии. (С. Давыдова. Кружевной промысел в губерниях Орловской, Вятской, Казанской и Вологодской. СПб., 1886, стр. 61—69 и 110). Многие рисунки внедрялись кружевницами, окончившими Мариинскую практическую школу кружевниц в Петербурге (основана в 1853 г.). Одна из учениц, А. И. Крямина, крестьянка по происхождению, по возвращении домой учредила в 1855 г. школу в Воткинском заводе Вятской губ. «для усовершенствования местного кружевного промысла».

¹ При этой технике кружево плетется без предварительного рисунка, наколотого на картоне или плотной бумаге.

² Объем михайловского производства также был довольно значительным; в конце XIX века там работало около 10 тыс. кружевниц, причем промысел интенсивно увеличился. (Е. Половцева. О степени вмешательства интеллигентных художников в народное творчество. — «Труды Всероссийского съезда художников». СПб., 1911—1912, т. II, стр. 264—273).

³ «Русское народное искусство на II Всероссийской художественной выставке в Петрограде в 1913 г.», Пг., 1914, стр. 21—25.

⁴ Е. Яковлева. Курские ковры. М., КОИЗ, 1955, стр. 23.

⁵ В это время входит в употребление вертикальный ковроткацкий станок, заменяя широко применявшийся в первые годы XIX в. горизонтальный, пригодный для ткачества небольших гладких и махровых ковров. (Е. Яковлева. Указ. соч., стр. 25 и др.).

вится пышный букет цветов в центре, окруженный широкой каймой — гирляндой из более мелких цветочных мотивов. Колорит становится сложнее. В нем появляются сочетания различных оттенков красного и голубого, розового и ярко-зеленого. Как один из приемов «примирения» этого многоцветия прочно входит в употребление черный фон, легко объединяющий трудно сопоставимые друг с другом цвета и оттенки.

Теряя некоторые ценные качества народных ковров первой половины века, становясь более пестрыми, иногда размельченными, менее цельными и в образе, и в колорите, изделия второй половины XIX — начала XX столетия тем не менее свидетельствуют о живом развитии коврового искусства; оно приобретает свои положительные черты, органически увязываясь с обстановкой жизни средних слоев населения города и деревни. Ковры этого периода «убеждают» своей эмоциональностью; может быть, более грубой и «неразборчивой», чем в изделиях середины века, но несомненно, своеобразной декоративностью. Вырабатывается и определенная мера объемности в трактовке цветочных форм, позволяющая надежно «удерживать» плоскость ковра; почти канонизируется колорит (черный фон, ярко-зеленые листья, розово-красные розы), приобретает необычайную, почти классическую четкость и определенность. Непрестанное повторение одного и того же излюбленного мотива — букетов и гирлянд роз — позволяет мастерам очень быстро совершенствовать приемы их изображения, нацупывать какие-то новые принципы декоративности, даже перекладывая на «ковровый язык» шаблонные мотивы выпивания «крестиком». Можно заметить, что многое роднит курские ковры рубежа двух веков с другими формами народного искусства — с городским «жестоким» романсом, с частушкой, с росписью дешевой «трактирной» посуды, с фарфоровыми лубочными фигурками, с подмосковными расписными подносами.

Не менее массовым видом народного творчества в рассматриваемый период являлось и гончарство, столь необходимое в повседневном быту города и деревни и распространенное буквально во всех районах России. Эта «повсеместность», может быть, связана с известной ограниченностью рынка гончарных изделий, перевозка которых на большие расстояния отличается значительными неудобствами и дороговизной. Экономически в ряде случаев оказывалось выгоднее производить и затем сбывать ходовой гончарный товар непосредственно на месте, в своем

селе, на ближайшем базаре или ярмарке. Это обстоятельство, возможно, оказало влияние на сохранение небольших местных производств с их локальными художественными особенностями народного гончарства. В самом деле, глиняная посуда конца века обнаруживает весьма устойчивый традиционный облик. В ней сохраняются классически отработанные приемы, основанные на длительном отборе технически оправданных и утилитарно-целесообразных принципов, с учетом свойств и качеств используемого сырья. В то же время долго держатся индивидуальные особенности формы и колорита в различных районах производства. В них во многом отличен круг изготавливаемых изделий, приемы декора, характер орнаментальных мотивов, способов обжига и глазурирования. Различны изделия гончаров отдельных уездов, сел и деревень Ярославской, Псковской, Олонецкой, Вятской, Владимирской, Воронежской и Нижегородской губерний. Велико разнообразие стилей и почерков даже в пределах одной губернии, иногда одной волости, села.

Упоминая о гончарстве Нижегородской губернии, ряд авторов говорит о васильевских лощеных квасниках, кувшинах д. Репино, о горшках белдинских гончаров, отличавшихся темно-серым цветом и своеобразным геометрическим орнаментом, о расписанной растительным узором посуде г. Городца. Такое же разнообразие местных особенностей прослеживается в гончарстве других губерний России.

В области производства дешевой, расхожей гончарной посуды в связи с отмеченной уже ограниченностью районов сбыта и отсутствием конкуренции крупной фабричной промышленности, видимо, не было особой нужды в значительной «перестройке» форм и ассортимента соответственно вкусам новых кругов потребителей. «Осовременивание» гончарного искусства проходило несколько отличным по сравнению с описанными выше промыслами путем, более органично и медленно. Чем дальше от городов располагались гончарные производства, чем уже был местный рынок, тем полнее и дольше сохранялись в неизменности традиционные формы гончарных изделий, тем медленнее проникали в него элементы нового.

Искусство гончаров рассматриваемого периода не обнаруживает признаков упадка. Цельные и строгие формы посуды, благородная игра теплых тонов глины, мудрая сдержанность декора говорят об устойчивости и жизненности многовековых традиций народного гончарства. Основой его последующего замирания и затем



*Горшок гончарный обварной. Начало XX века.
Музей народного искусства в Москве*

почти полной утраты промыслового значения явились причины не творческого порядка, а скорее, экономические, в частности проникновение в деревню дешевой и прочной алюминиевой и эмалированной посуды, постепенно и последовательно вытеснявшей гончарные, берестяные и деревянные предметы из быта сельского населения.

Столь же неперемennым спутником жизни крестьянской семьи, как и гончарная посуда, являлась берестяная и деревянная утварь. Эти дешевые, легкие и прочные изделия оказывались значительно более «подвижными», легко транспортируемыми. Они преодолевали в поисках покупателя весьма значительные расстояния, и район распространения продукции отдельных производств был здесь неизмеримо шире, чем у местных гончарных производств.

Берестяная утварь — расписные туеса и короба, деревянные шкатулки с прорезным по бересте узором Архангельской, Пермской, Вологодской губерний продолжали выполнять в быту населения сел и пригородов ту же утилитарную функцию, что и ранее, — в них собирали грибы и ягоды, носили на базар сметану, квасили молоко, хранили различную мелочь. Не было причин, требовавших изменения форм или декора этих дешевых утилитарных изделий. Необычайно остроумная и целесообразная техника изготовления берестяных туесов и коробов, до мелочей выверенная поколениями искусных мастеров, уже сама являлась источником эстетических качеств изделий. Быстрая кистевая роспись или

скромная, но совершенная в своей благородной простоте геометрическая резьба по бересте придавала этим предметам нарядный, праздничный вид и невольно удорожала их стоимость. Ничто не обуславливало и необходимости введения в декор берестяной утвари новых «городских» рисунков: слишком обыденными, «расхожими» были эти вещи, нецелесообразно было над ними особенно трудиться, да и сбыт их был устойчивым. И несмотря на это, или, быть может, именно поэтому, нередко в живом и быстром процессе создания вещи то тут, то там появляется какой-нибудь новый цветочный мотив, новая сюжетная сцена, введенная мастером в привычную композицию, возможно, для собственного удовольствия, из неосознанного желания как-то выразить свое отношение к окружающему или сделать вещь более нарядной, красивой. В окружении древних растительных мотивов, свободно раскинутых фантастических трав и цветов, бок о бок со сказочными сиринами появляются повседневные сцены сельского и городского быта: крестьянка доит корову, плывет пароход, старик читает книгу, едет запряженная пугом карета. Эти сюжетные мотивы отличаются от старых, обобщенно трактованных элементов узора каким-то наивным натурализмом, если можно так выразиться, желанием как можно точнее и полнее «перечислить» увиденное, еще не настолько принятое и художественно осмысленное, чтобы народный мастер смог безошибочно отобрать из всего бесконечного многообразия явлений то, что для него наиболее важно и существенно, и отбросить второстепенное, менее интересное. Он как бы торопится высказать все, поразившее его воображение, ничего не забыть.

Говоря о деревообрабатывающих промыслах, бытовавших в конце XIX — начале XX века, необходимо остановиться на наиболее распространенном виде деревянной посуды и утвари — на расписных хохломских изделиях.

Широкая распространенность и вместе с тем раздробленность хохломских производств отдавала их в руки всевозможных посредников, скупщиков, мелких и крупных торговцев. На основе мелких и мельчайших крестьянских ремесленных мастерских, разбросанных по многочисленным селам и деревням Нижегородской губернии, сложилась одна из значительных отраслей мануфактурного производства со всеми ее типичными особенностями¹. Для нас особен-

¹ На семеновском ложкарном промысле останавливается В. И. Ленин, характеризуя мануфактуру конца XIX века (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 400).

но важен здесь факт последовательного разделения труда по операциям. Он наложил значительный отпечаток на характер творческого процесса народных мастеров Хохломы, на облик вырабатываемых ими изделий. Его следствием явилась известная стандартизация ассортимента, своеобразная «канонизация» форм предметов и типов росписи массовых изделий (ложек, уполовников, мисок). Результатом оказалось и доведение процесса изготовления вещи до предельной простоты и технической целесообразности за счет приобретения работником, выполнявшим только одну операцию, огромного технического мастерства, ловкости и быстроты работы. В росписи эта тенденция сопровождалась неизбежным упрощением, обеднением узора, а при дальнейшей интенсификации труда — и небрежностью, поспешностью исполнения, утерей былого искусства. С одной стороны, традиционная быстрая, «маховая» роспись приобретает еще большую красоту, с другой — происходило исчезновение более сложных в выполнении композиций за счет наименее трудоемких, но не всегда наиболее выразительных; наряду с ручной кистевой росписью применялись полумеханические приспособления — разного рода «тычечки», «штампки», «губочки»; ими дополнялся основной, выводимый от руки узор. Эти приспособления давали какой-то добавочный резерв ускорения работы, когда же и он оказывался исчерпанным, то снова наступала необходимость сокращения более трудоемких видов изделий и опять обеднялся и сокращался ассортимент. К концу века лишь в некоторых селениях продолжали вырабатывать крупные токарные изделия — большого размера чаши, поставцы, блюда. Все сильнее ощущался и недостаток основного сырья — липы. Главным видом изделия становилась знаменитая хохломская ложка¹. Однако расписная деревянная посуда — чашки, миски, блюда, солоницы, поставцы, ложки, уполовники — продолжали в огромных количествах применяться в обиходе широких слоев населения России и в то же время служили предметом экспорта. Последнее обстоятельство наряду с ярким декоративным обликом самих изделий, со своеобразной народной росписью привлекало пристальное внимание художественной интеллигенции. В результате в искусстве Хохломы скрещивались самые разнообразные



*Кувшин, глина чернолощеная. Конец XIX века.
Гос. Исторический музей*

воздействия, смешивались различные веяния и влияния. К тому же искусство хохломских токарей и живописцев становилось жертвой земских организаций. Стремясь «помочь» кустарям, «направить» их, снабдить новыми рисунками, расширить круг вырабатываемых изделий, они вводили в производство предметы, рассчитанные на городской быт. Так появились и крепко привились в Хохломе расписные «ампирные» вазы, рабочие и шахматные столики, скамеечки и даже целые мебельные гарнитуры с буфетом и письменным столом, выполненные по проектам «интеллигентных художников» и в первую очередь — по рисункам работавшего в одном из наиболее крупных гнезд хохломской росписи — в г. Семенове Нижегородской губернии художника модернистского направления А. Н. Дурново². В этих изделиях, чуждых мироощущению хохломского мастера и малопонятных ему по своему практическому назначению, насилева-

¹ По сведениям 1910 года выработкой ложек было занято около 9000 чел. в 135 деревнях Нижегородской губернии. Известно до 40 видов ложек, изготавливавшихся в начале XX века семеновскими мастерами (Д. Прокопьев. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939).

² А. Н. Дурново возглавлял в г. Семенове учебные мастерские земства Нижегородской губернии. (Д. Прокопьев. Указ. соч.).



Туба берестяная с тиснением и подкраской клеевыми красками. Вятская губерния. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей

лась остроумная и целесообразная техника изготовления «золотых» хохломских изделий, с трудом преодолевалась огромная сложность заделки и сушки в русских печах громоздких частей мебели. Легкая травная роспись, так весело и непринужденно обегавшая округлую поверхность небольших токарных предметов, становилась мертвой и невыразительной, когда ее «распластывали» на широкой плоскости столовой доски. «Исправляя» на современный городской вкус «примитивный» и в тоже время «недостаточно народный» узор хохломской росписи, Дурново вводил в свои рисунки орнамент из переплетающихся лент, считая при этом, что он обращается к первоисточнику — к мотивам древнерусского искусства. Этот узор, рассчитанный на точную и четкую графику, а не на свободный кистевой мазок, приобретал в исполнении хох-

ломского мастера механический характер, становился жестким и сухим.

Однако в целом в облике массовых хохломских изделий сохранялись многие декоративные качества произведений народного искусства. Декор не терял еще своей крепкой орнаментальной основы: прочно сохранялись и традиционный, золотистый, красно-черный колорит и певучесть линий узора, передаваемая плавными ритмами свободно изгибающихся листьев и стеблей, увенчанных яркими сказочными цветами. Но уже в это время рядом со старинным обобщенно, условно трактованным «цветком вообще» появляются новые, более конкретные растительные элементы, в которых легко узнаются колокольчик, шиповник, лилия, ягоды рябины, земляники, малины. Заметно стремление мастера как бы заново переосмыслить, оценить окружающий мир природы. Этот процесс, как и в других видах народного искусства данного периода, сопровождался появлением большей многословности художественного языка, интересом к деталям, меньшей степенью обобщенности форм.

Еще одним, мануфактурного типа производством, достигавшим в пореформенную эпоху значительного развития, являлись ювелирные промыслы Костромской губернии, получившие широкое распространение в деревнях, тяготевших к большим промышленным селам Красное и Сидоровское¹.

Красносельские производства вырабатывали дешевые украшения из серебра или посеребренной меди со стеклянными «камешками». Ремесленники работали на дому или в мастерских у хозяина, и в том и в другом случае получая у него материал и сдавая ему же готовую продукцию. Разделение труда по операциям осуществлялось с особой жесткостью и последовательностью. Как и в хохломском промысле, здесь упорно пробивалась струя грубоватого, упрощенного, но тем не менее ярко декоративного искусства, отвечавшая здоровым вкусам «простонародья», которое было главным потребителем знаменитых красносельских серег-«калачей», трогательных девичьих колечек с красным камешком, тяжелых перстней с крупным, «под бриллиант» стеклянным «кам-

¹ «Село Красное Костромской губернии и уезда — одно из тех промышленных сел, которые являются обыкновенно центрами нашей „народной“ капиталистической мануфактуры. Это большое село (в 1897 г. 2612 жит.) носит чисто городской характер, жители живут как мещане и земледельцы не занимаются...» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 421).



*Чашки, хохломская роспись. Нижегородская губерния. Вторая половина XIX века.
Гос. Исторический музей*

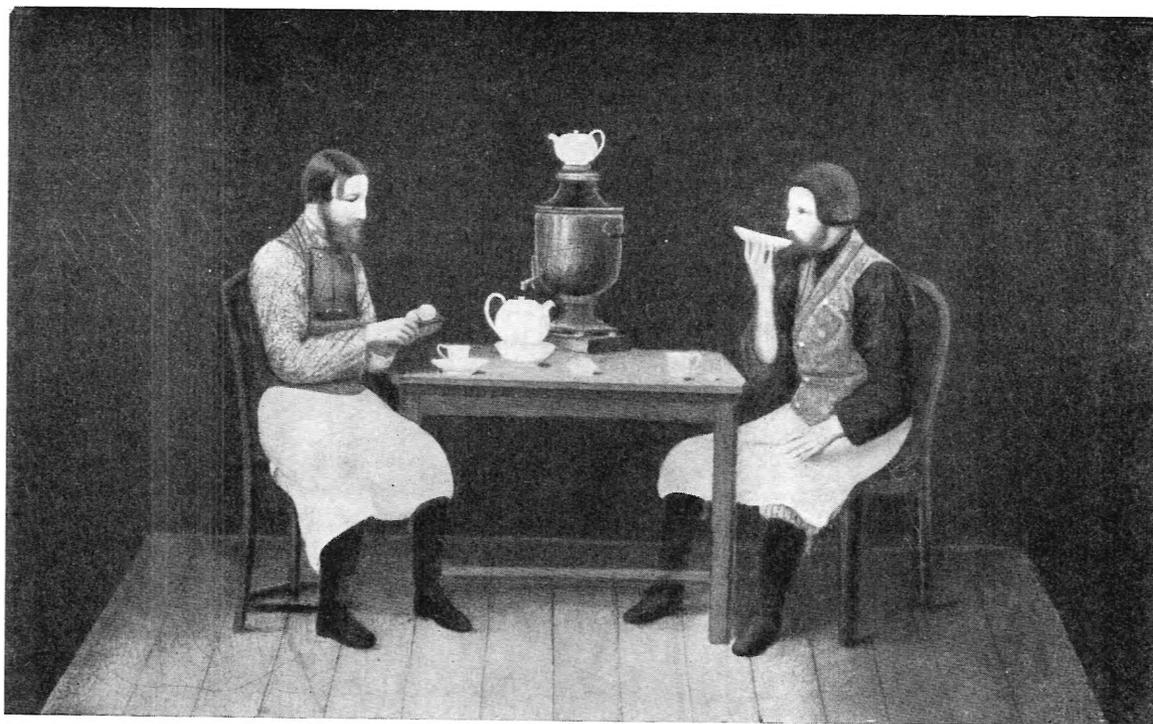
нем», воплощавшим, быть может, наивную мечту вчерашнего крестьянина о красивом, богатом «городском» житье. И в то же время, как и в Хохломе, но в значительно большей степени процветала безудержная эклектика, пестрая смесь модных модернистических рисунков отечественного происхождения с неумелым подражанием заграничным образцам. Прimitивность исполнения, даже привлекавшая в изделиях народного характера своей непосредственностью и безыскусственностью, превращалась в «модных» вещах, с их претензией на изящество и элегантность в безграмотную, топорную работу¹.

Значительным промыслом становится про-

¹ Эту разницу отчетливо начинали замечать и современники. Так, Д. В. Григорович пишет: «Простонародные ювелирные изделия, на которые так еще недавно начали у нас обращать внимание, несравненно между тем интереснее; несмотря подчас на свою грубость, они делают больше художественного впечатления потому именно, что в них есть своеобразная оригинальность». (Д. Григорович. Художество и художественная промышленность.— «Зодчий», вып. 5, 1898, стр. 33).

изводство расписных железных подносов и изделий из папье-маше с подлаковой живописью. Работавшие в основном на город, эти промыслы к концу XIX века вышли за пределы небольших предприятий купцов Коробова, Лукутина и Бишнякова и разместились по окрестным деревням Московской губернии. Лаковые изделия этого периода входят в быт широких слоев городского и зажиточного крестьянского населения. На шкатулках, коробочках, бисерницах, марочницах, папирсницах появляются в изобилии идиллические сцены крестьянской жизни, исторические сюжеты, переносимые с популярных произведений живописи и подвергавшиеся здесь определенной переработке, «переводу» их в декоративный план².

² Г. В. Яловенко, тщательно исследовавшая творчество подмосковных миниатюристов, пишет следующее: «Подобно тому как творчески одаренный музыкант-исполнитель переключивает музыкальное произведение, сочиненное для одного инструмента, на другой, вдыхая в него новую жизнь, так лукутинский мастер, взяв за основу оригинал, созданный другим художником, переводил его на язык декоративной



Коробочка «Чашепитие». Папье-маше, роспись «по-сквозному», фабрика Лукутина. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве

Особенно «ходовыми» сделались металлические подносы с броской цветочной росписью, они прочно и на долгие годы привились в обиходе чайных и трактиров и стали также неотъемлемой принадлежностью купеческого быта. Яркий букет цветов на фоне черного лакированного подноса приобретал здесь особую пышность, не теряя острой выразительности смелой и точной кистевой росписи; увеличивалось разнообразие форм и видов подносов, бо-

гаче становился «убор» — золотой орнамент — «бегунок» по его борту. В начале XX столетия живопись на подносах оставалась живым, полнокровным искусством. При этом в ней можно обнаружить общие для народного творчества этого времени черты — большую конкретность и объемность изображений, некоторую размельченность и многословность форм, повышенное внимание к индивидуальному «характеру» растительных мотивов.

живописи, внося в него свои существенные дополнения и изменения» (Г. Яковенко. Федоскино. М., 1959, стр. 12).

«В работах с русскими оригиналов, подвергшихся существенной декоративной переработке («Чашепитие», «Демьянова уха», «Русская пляска», «Тройка»), наблюдается сильно выраженное тяготение к замкнутой симметричной композиции, к упрощению сложных сюжетов, к увеличению роли пейзажа, а иногда и замене интерьера пейзажем, к усилению условной, подчиненной поверхности вещи, трактовке объема и пространства, к повышению выразительности искусства рисунка, к упрощению колорита, а также к повышению его яркости и противопоставлению цветовых контрастов. Здесь мы имеем налицо все, столь свойственные народному изобразительному творчеству черты, наблюдаемые в других видах русского народного искусства, — городецкой росписи, фарфоре, финифти и в ряде других» (там же, стр. 20).

Итак, мы вкратце рассмотрели некоторые отрасли живого и развивающегося народного искусства, сохранившие устойчивое состояние производства в конце XIX — начале XX века. Наличие таких промыслов говорит о том, что в этот период ручной труд в художественных ремеслах в ряде случаев мог являться основой производства, сосуществуя с параллельно развивающейся машинной промышленностью.

Наряду с бытованием относительно процветавших производств другие, когда-то знаменитые крестьянские промыслы быстро угасали и к концу XIX века почти полностью утрачивали свое промысловое значение. Там, где в

в начале XIX века промыслом были заняты сотни человек в десятках сел и деревень, теперь продолжали работать единицы. Таковыми были известные в прошлом холмогорская резьба по кости, великоустюжское чернение по серебру и «морозу по жести», золотое шитье Торжка¹.

В изделиях этих промыслов особенно заметны все увеличивающаяся поспешность работы, стремление к упрощенности оформления. В основном повторяются старые формы, при этом украшающие их узоры становятся более мелкими и дробными, менее декоративными. Изменяется и тематика сюжетных композиций, включаемых в орнаментальный узор предмета. Она становится уже, однообразнее, явственно приобретает характер некоторой «экзотики», начинает ориентироваться на вкусы «любителей». Из нужных в быту вещей они превращаются в своего рода «сувениры». Так, преобладающими сюжетами холмогорской резьбы на корбочках, шкастухах, ножах для разрезания бумаги конца XIX века делаются «северные мотивы» — поездки на оленях или собаках, жители Севера у чума, бегущие олени; орнаментальные композиции становятся бесформенными, теряя пластическую выразительность и ритмическое богатство знаменитого холмогорского растительного узора. Появляются и откровенно модернистические мотивы, переведенные на кость со случайно попавших в руки резчиков современных рисунков.

Однако и здесь изобретались новые художественно-технические приемы, облегчавшие работу, появлялись интересные композиционные находки, сохранялось чувство «правды» материала, свидетельствуя о большой даровитости народных мастеров, ухитрившихся и в самых тяжелых условиях проявлять творческое отношение к своему труду. Например, в холмогорской резьбе интересно использовалась естественная конфигурация кости, легкая изогнутость моржевого клыка — в лезвии ножа для разрезания книг или при изготовлении броши, где эта выгнутость создавала определенный пластический эффект, без дополнительной затраты труда поз-

воля «преодолевать» сухую плоскость вещи и достигать некоторой пространственности изображения. Особенно убедительным этот прием становится в холмогорских брошах в сочетании с «кулисным» расположением элементов пейзажа — энергичных по силуэту островерхих елок в сценах охоты, поездок на оленях².

Аналогичные изменения переживало хорошо известное ранее искусство великоустюжского чернения по серебру. Единственный оставшийся на промысле мастер М. Кошков работал по сохранившимся у него старым рисункам. И вместе с тем в его работах также появлялись новые приемы. Например, он ввел в употребление своеобразный мелкий серебряно-черневой растительный узор, плотно покрывавший поверхность небольшого предмета. Этот узор оказался очень устойчивым и дожил до нашего времени в творчестве современных мастеров великоустюжской черни по серебру.

Все эти примеры еще раз говорят о том, что причина тяжелого положения народного искусства на рубеже веков заключалась не в оскудении творческого начала в народе, и даже не только в неблагоприятных условиях капиталистического развития и конкуренции фабричной промышленности (которые были в основном примерно одни и те же для большинства народных промыслов). Здесь, видимо, большую роль играло сокращение спроса на выработываемые изделия, которые переставали удовлетворять изменившимся утилитарным потребностям или современным вкусам и заменялись изделиями из других материалов, не только являвшимися более дешевыми, но и казавшимися более красивыми. Ассортимент изделий в угасающих промыслах, прочно сложившийся в предшествующие периоды и трудно поддающийся дальнейшим изменениям, включал в себя по преимуществу предметы, уже не связанные с современными утилитарными потребностями; они являлись, собственно, декоративными украшениями одежды или обстановки. В силу этого фактор моды оказывался для таких промыслов особенно существенным. Вышедшие из моды холмогорские броши из кости, великоустюжские серебряные с чернением или золотопшвейные изделия Торжка становились ненужными вещами. Органически ощутить особенности нового городского быта, его стиль мастера были, видимо, не в состоянии, и попытки работать в этом направ-

¹ Так, холмогорской резьбой по кости (Архангельская губ.) занималось к этому времени всего четыре мастера — В. Гурьев, В. Уайков, Г. Петровский, М. Перепелкин. (Б. Зубакин. Холмогорская резьба по кости. Архангельск, 1931, стр. 57—59); в Великом Устюге, некогда славившемся своим черненым серебром, работал по заказам есего один мастер — М. Кошков. (Ф. Арсеньев. Вологодская губерния. Очерк кустарных промыслов. Вологда, 1882, стр. 47).

² См., например, броши «Олень в ельнике», «Поездка на олене», Архангельская губ., конец XIX — начало XX в. (Гос. Русский музей, инв. № РК 101 и 102).

лени не увенчались успехом — появлялись на свет мертворожденные предметы, чуждые мироощущению создававшего их ремесленника и в то же время не связанные с реальными жизненными потребностями современного общества. Таковы холмогорские рамочки для фотографий, громоздкие костяные ножи для разрезания книг. В качестве примера можно привести и предметы из мамонтовой кости, изготовлявшиеся во второй половине века костерезами Тобольска. Трудно придумать что-либо менее удобное и более уродливое, утилитарно неоправданное, чем изготовлявшиеся там вилки, ножи, ложки, подсвечники и другие предметы быта, выточенные из драгоценного и нелегкого в обработке материала — мамонтовой кости — без всякого понимания особенностей городского быта и современных вкусов.

В этот же период существует ряд промыслов, переживающих пору своего расцвета. Их деятельность в это время еще не подвергалась последовательному, систематическому воздействию земства или вмешательству меценатов, о роли которых в судьбе кустарных промыслов будет сказано ниже.

В г. Скопине Рязанской губернии на основе издавна существовавшего гончарного ремесла и богатых запасов местного сырья развивается яркое, необычайно своеобразное производство голивых глиняных изделий¹. Здесь в значительных размерах изготавливается простая гончарная посуда классически отработанных традиционных форм. Однако славу Скопину создали другие изделия, новые для второй половины века, отличавшиеся от старых своей декоративной коричневой или ярко-зеленой глазурью, которая скопинскими мастерами ранее не применялась.

Скопинские миски, горшки, кувшины, крышки славилась прочностью и добротностью; их возили на продажу в Тамбов, Ростов, Таганрог². Во второй половине века наряду с простой гончарной посудой в Скопине начинают изготавливаться и более сложные по форме декоративные сосуды и скульптура³. Это производство, имев-

шее меньшее промышленное значение, чем простое гончарство, получило значительную известность. Единичные вначале изделия очень скоро стали выполняться не только по заказам, но и на ярмарки — в Рязань и Москву. Они отличались необыкновенно оригинальным обликом, скульптурным богатством форм, острой декоративной выразительностью фантастических зооморфных и антропоморфных фигур, причудливо сливавшихся с формами сосудов. Связанные с древнейшими мифологическими представлениями народа, они в то же время живо вбирали в себя веяния современности. Изображения фантастических существ — драконов, кентавров («полканов»), сказочных «дивов», являвшихся или просто скульптурами, или одновременно сосудами, подсвечниками и т. д., наделялись подмеченными в окружающей жизни чертами; фигурки людей часто одевались в современные городские костюмы, поражая живостью и точностью движений, одновременно чару непосредственностью и уверенностью, с которой их смело обобщенные формы сочетались с отвлеченными объемами сосудов. К тому же сосуды еще и украшались геометрическим орнаментом — кружками, полосками, зубчиками, чешуйками, «вдавленными» в мягкую глину⁴. В углубления узора затекала ярко-зеленая, коричневая глазурь, создавая красивую игру светлых и темных тонов, еще более обогащавшую сложные скульптурные объемы кувшинов и кумганов. Отдельные формы затейливо соединялись друг с другом, образуя многочисленные просветы и разнообразные светотеневые эффекты. Вычурное по силуэту горлышко сосуда то покоится на двух сросшихся спинами птицах, то вырастает из лежащего сверху лапами медведя; на его завершении помещается мчащийся заяц, ручка приобретает очертания свернувшейся змеи. С такой же свободой и уверенностью в своей правоте скопинский гончар устанавливает горло сосуда на спине вооруженного дубинкой «полкана», медведя, двуглавого орла⁵.

Им стали подражать другие скопинские мастера, числом до нескольких десятков. (А. Салтыков. Указ. соч., стр. 21).

⁴ Орнамент наносился при помощи несложных, но остроумных приспособлений — различных «гребешков», палочек, ножиц, штампиков и т. д.

⁵ Эти изделия, довольно дорогие по цене, служили своеобразными «вывесками» искусства скопинских гончаров; скульптурные изображения львов часто помещались на столбах ворот дома гончара или на видных местах в ярмарочных лавках; одновременно они пользовались большой любовью коллекционеров. Их собирали П. И. Щужин, А. А. Бахрушин и др. (О. Попова. Указ. соч., стр. 39).

¹ О. Попова. Русская народная керамика. М., 1957, стр. 54—67; А. Салтыков. Русская народная керамика. М., 1960, стр. 21—22.

² В 1872 году скопинские гончары работали на 50 горнах. В 1908 году в Скопине значилось 47 гончарных мастерских, в которых работало до 200 рабочих (Скопинские гончарные промыслы. Отчет профессора Соколова, 1908 г.— «Отчеты и исследования по кустарной промышленности России», т. IX. СПб., 1911, стр. 49).

³ Первыми начали изготавливать декоративную посуду и скульптуру в 1860-х годах XIX в. гончары братья Оводовы.

Характерно, что в этих фигурных сосудах утилитарные качества как бы отодвигаются на задний план, возникают предметы собственно декоративного назначения. Главное вместилище жидкости — тулово кумгана — иногда исчезает, остаются лишь некоторые части сосуда — прихотливо изгибающиеся, пышно декорированные ручка, носик и горло со сложной профилировкой и многократно повторенными горизонтальными членениями. При определенной пластической цельности и безусловной художественной убедительности этих предметов в них все же ощущается нарастание какой-то внутренней противоречивости. Если сравнивать их с теми изделиями, которые в этот же период изготавливались для себя, то станет ясной некоторая утеря в скопинских фигурных сосудах и скульптуре чувства меры, мудрой простоты, все увеличивающаяся подмена декоративности «театральностью», чрезмерность усложнения форм и декора, хотя, может быть, именно этими качествами скопинская керамика и импонировала современникам.

Другим порождением XIX века явилось искусство, сложившееся в производстве изделий из дерева с росписью в районе г. Гордда Нижегородской губернии. Возникшее на основе многочисленных художественных ремесел края и существовавшее с начала XIX века в Гордце и ряде деревень Приузоля (по реке Узола), оно переживает в последней трети века своеобразный расцвет. Для продажи на ярмарки и базары изготавливается самая различная утварь из дерева, но особенно интересной была роспись прялочных донцов. Выделяются и становятся известными наиболее талантливые мастера. Им подражают, у них учатся¹.

Традиционное искусство городецких художников претерпевает в конце XIX века существенные изменения. Основанное на художественном наследии большой давности, оно отчетливо выражает и новое мироощущение людей рубежа двух веков, преломляясь сквозь призму восприятия весьма широких, «простонародных» слоев русского общества.

Развитие городецкой росписи идет различными путями. В. Аверина² выделяет три груп-

¹ В. И. Аверина называет имена выдающихся городецких мастеров. Это Мазин, Коновалов, Краснояров, Лебедев, братья Лазарь и Антон Мельниковы, Николаев, Поляков, Сундуковы, Крюков, Колесов и др. Промысел достигал значительных размеров. В одной только деревне Коскове росписью донцов занималось 15 дворов с семьями (В. А в е р и н а. Городецкая резьба и роспись на предметах крестьянского ремесла и домашней утвари, г. Горький, 1957, стр. 42).

² Там же, стр. 46.



Сосуд для напитка «Всадник». Глина, глазурь коричневая и серая. Скопин Рязанской губернии. Вторая половина XIX века Гос. Исторический музей

пы росписей прялок, в которых по-разному преломляются навыки старого, причудливо сочетаясь с новыми веяниями.

В некоторых прялочных донцах роспись объединяется с традиционной скобчатой «ногтевидной» резьбой и инкрустацией мореным дубом. Здесь изменения претерпевает главным образом колорит, который начинает строиться на большем количестве красок. Вместо прежней подцветки отдельных деталей³ закрашивается фон и целые части композиции.

³ «Последовательность развития в работе кистью сказывается в том, что роспись производится по принципу закрашки склонов порезок, как это делалось в резных донцах. Поэтому, вполне естественно, что для работы в этом направлении первоначально использовалась резная композиция, хорошо освоенная мастерами, которая в силу своей простоты давала большие возможности к дальнейшему развитию декоративных качеств» (В. А в е р и н а. Указ. соч., стр. 43).

В других случаях мастера отказываются от применения традиционной резьбы и инкрустации, ограничиваясь лишь росписью и вместе с тем по-прежнему придерживаясь старых сюжетов со всадниками, деревом, растительными и цветочными мотивами. Роспись становится более плотной, корпусной. Осваивается цвет и развивается живописная форма. В росписи появляются пышность и сочность зеленой листвы. Изображения дополняются черным контуром и штриховкой, которая слегка выявляет их форму.

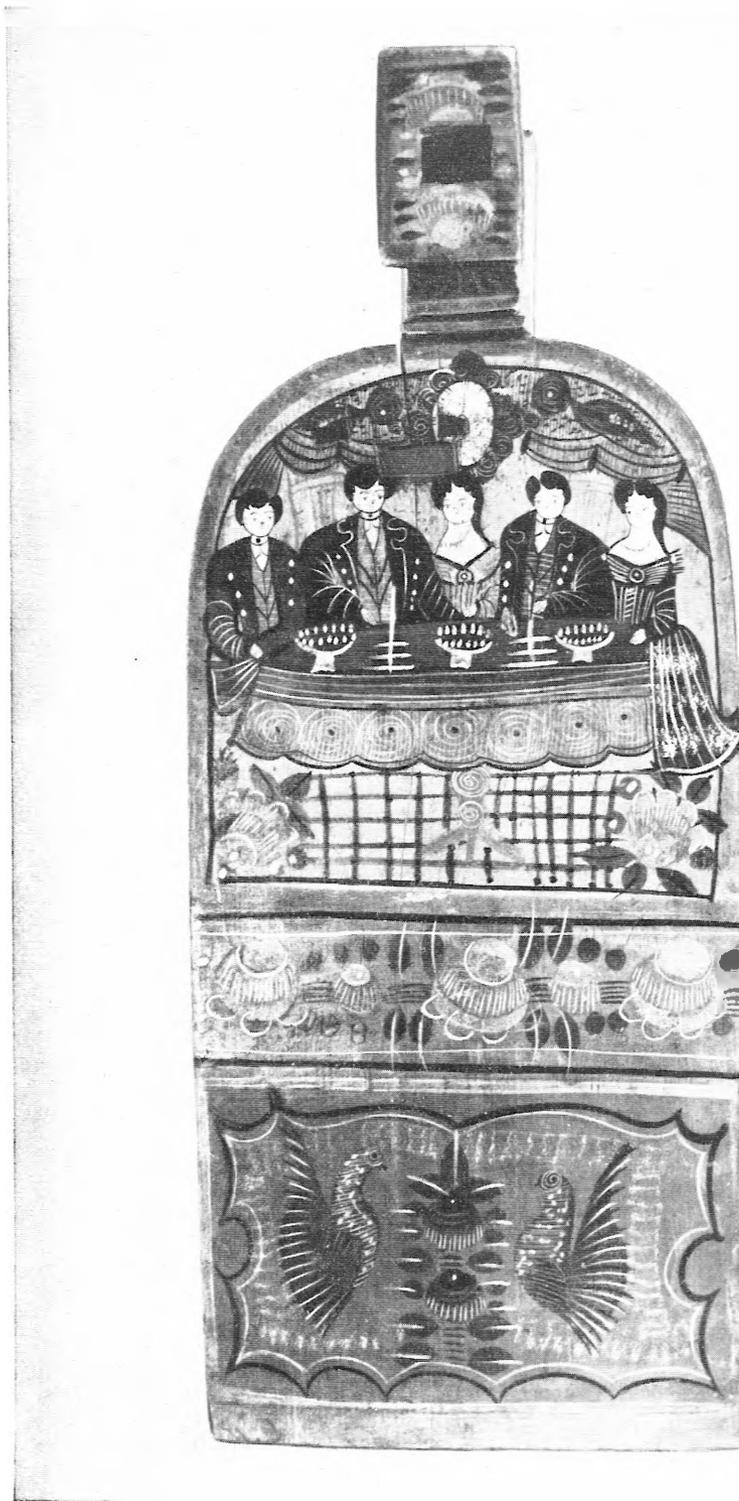
Третья и наиболее интересная для нас группа прялочных росписей связана с появлением новой тематики. В нее проникают сюжеты городского мещанского и купеческого быта, в ней проявляется пристрастие к конкретности и ясности изображения, интерес к новым деталям, тяготение к ярким, контрастным, иногда резко сочетающимся цветам и почти сатирической, гротескной заостренности образов. В этом искусстве нашлись убедительные приемы соединения конкретно трактованных, «подробно пересказанных» изображений людей, домашней обстановки и т. д. с обобщенным письмом, яркого красочного пятна с условной графической разделкой, которой выполнялись традиционные розаны, фантастические птицы, кони и т. д. Все это объединялось общим декоративным решением композиции, единым ритмическим движением форм и линий.

Таким образом, здесь, как и во многих других отраслях народного искусства (например, в вышивке), наблюдается переход к менее трудоемкой и дающей более броский эффект технике декора. Городецкие мастера переходят от резьбы и инкрустации к росписи, очень быстро находят интересные приемы скорого, «махового» письма, появляется условная трактовка складок современной одежды, размещения в пространстве фигур и изображений новой для мастера утвари — самовара, круглого стола со скатертью и фигурной ножкой, венского стула, круглых настенных часов в пышной раме. Сюжетная сцена занимает в композиции главное место. В одном случае это две городские щеголихи в длинных, широких юбках, в другом — за столом сидит целая компания: молодые люди с лихо вьющимися кудрями, в пиджаках и цветных жилетках и декольтированные дамы в нарядных платьях; перед ними на столе, для наглядности несколько повернутом плоскостью к зрителю, стоят чаши с угощением, нарисованные почти так же, как это сделал бы мастер-иконописец несколько веков тому назад,—

на самом краю стола. Над головами сидящих или стоящих почти обязательно свисают, видимо, особенно поражавшие воображение художника крупные фестоны драпировок с длинной бахромой; на полу — ковер, а внизу, в углах или рассыпанные по всему фону — старинные городецкие розаны, размашисто нанесенные двумя-тремя ударами кисти. В нижней части прялочного донца два коня или два всадника у цветущего дерева или птицы, сидящие друг против друга и клюющие крупные ягоды-кружки с помещенного между ними «дерева». Эта часть композиции обычно не претерпевает существенных изменений, так же как и «розаны» (или «купавки»), непосредственно восходящие к росписям домашней утвари XVII—XVIII веков. И все же они отличаются от старых изображений коней и всадников, создававшихся в резьбе и особенно в инкрустации. Исчезают и удивительное изящество почти невесомых силуэтов, легкость изысканных линейных ритмов и тонких сочетаний естественных тонов дерева. Кони, всадники, становятся плотнее, весомее. Напряженно изгибаются конские шеи, пышнее раскрываются «розаны».

Роспись городецких изделий конца XIX столетия — стульчиков, скамеек, полок, укладок, прялок — несет в себе элементы живого и современного народного мастерства. Оно связано с потребностями нового сословия, выбивавшегося из беспросветной нужды крестьянина, жадно тянувшегося к городской «красивой» жизни, уже прикоснувшегося к столь привлекательному для него быту крупных промышленных сел-городов, но еще не заразившегося пренебрежением к своему, деревенскому, еще не научившегося презирать просторы родных полей и лесов, еще, может быть, втихомолку тоскующего по привычному патриархальному укладу родительского дома. В то время как поливная керамика скопинских гончаров во многом соответствовала представлению художественной интеллигенции о том, каким должно быть народное искусство, городецкая роспись отвечала более грубоватому, но здоровому вкусу крестьянина на той сложной стадии развития его эстетических представлений, на которой житель русской деревни превращался в городско-го мещанина, пролетария, в работника фабрично-заводской промышленности.

Искусство мастеров Городца и других, сохранивших живое творческое начало художественных промыслов, глубокими корнями уходящее в народную почву, но практически уже оторвавшееся от потребностей старого деревенского



*Прялка расписная. Городец, Нижегородской губернии. Вторая половина XIX века.
Гос. Исторический музей*

быта, развивалось на основе заново складывающейся жизни народа, выражало его интересы и идеалы. Оно еще цельно в своем мироощущении, еще полно жизненной силы и убежденности в своей правоте. Оно искренно и непосредственно и ничем не хочет казаться. И эти качества предстают перед нами особенно ощутимо при сравнении городецкого промысла с теми производствами, которые систематически направлялись земскими организациями или меценатскими кружками. Эти производства показывают нам другие грани прикладного искусства, другие точки соприкосновения его с современной художественной культурой. Заканчивая же краткий обзор основных групп пока что предоставленных самим себе художественных промыслов, необходимо еще раз подчеркнуть, что в рассматриваемый период, на рубеже XIX и XX веков, русское народное искусство представляло собой явление огромной значимости и широкого распространения, одновременно и сохранявшее в себе замечательные художественные традиции, и в то же время уже начавшее медленно и трудно перестраиваться под воздействием менявшейся общественно-исторической обстановки предреволюционной России.

Практическая общественная деятельность по восстановлению и развитию кустарных промыслов деревни приобретает в конце XIX и в особенности в начале XX века значительный размах. В этой работе энергичное участие принимают земские организации большинства губерний России и средней руки землевладельцы — помещики, меценаты, представители крупной торгово-промышленной буржуазии.

При стремлении в общих чертах к сходным практическим целям — восстановлению кустарных производств в их промышленном значении, улучшению художественно-технического качества изделий, приведению их в соответствие с современными представлениями и потребностями городской жизни — содержание и результаты работы земств и отдельных меценатов оказывались во многом различными.

Характер работы земских организаций был, в общем, демократичнее, в нем участвовал более широкий круг лиц. Больше значение придавалось здесь роли самих носителей народного искусства — деревенских ремесленников, больше проявлялось заботы об устройстве экономической стороны дела. Главный упор делался на поддержание искусства живых, существующих промыслов. Основное внимание обращалось на разработку вещей по возможности

массового, обиходного характера, рассчитанных на широкий круг покупателей.

Размах деятельности покровительствовавших кустарным промыслам помещиков был уже и ограничивался обычно несколькими окрестными деревнями. Первую скрипку играл здесь «интеллигентный» художник, обладавший часто незаурядной творческой индивидуальностью и неизбежно, вольно или невольно, навязывавший опекаемым свое мироощущение, свои личные художнические пристрастия. Роль ткачихи, выпивальщицы, резчика по дереву нередко сводилась при этом лишь к выполнению предлагаемых им рисунков и образцов. Бытовало мнение, что современное народное искусство если еще и существует, то находится в состоянии полного огрубления, утери всех своих художественных качеств. Источником вдохновения для художника оказывалось искусство прошлого. Иногда помещиками насаждались и развивались промыслы, ранее в данной местности не бытовавшие, то есть не связанные с местными традициями. Вопросы производственной и экономической целесообразности вещи, «правда» материала, практической пригодности изделий зачастую оставались без внимания. Создаваемые изделия, хотя и предназначались для продажи, носили, скорее, единичный, уникальный характер с налетом известного аристократизма.

Деятельность губернских земств привела к созданию широко распространенной систематической, методически продуманной сети ремесленных школ, учебных пунктов, мастерских, кустарных музеев, которые сочетали в себе функции торгово-экономические, художественно-технологические и учебно-методические.

Наиболее значительным земским учреждением, центром, вокруг которого группировались организации целого ряда губерний, являлся учрежденный в конце 1882 года Московским губернским земским собранием Торгово-Промышленный музей кустарных изделий в Москве¹.

¹ В «Положении о Музее» так сформулированы его задачи:

«1. Ознакомление публики с положением и изделиями кустарных промыслов Московской губернии, а также, по возможности, и других губерний России. В виду этого в музее будут сосредоточены образцы кустарных изделий, причем, дана будет возможность познакомиться с ценами изделий, способами и размерами их производства и, наконец, с областью распространения того или другого промысла.

2. Содействать сбыту всевозможных продуктов кустарных промыслов. Чтобы достигнуть этой цели, Музей принимает на себя продажу изделий, доставляемых непосредственно от

В сферу деятельности музея входили корзиночные, игрушечные, щеточные, металлообрабатывающие, кружевные, столярно-резные промыслы Московской губернии¹.

По разработанной московским музеем методике в конце XIX — начале XX века учреждались школы и мастерские в Петербурге и ряде губерний — Вологодской, Воронежской, Вятской, Курской, Орловской, Подольской, Полтавской, Рязанской, Тамбовской, Тверской и др.² Особенно широкого размаха их деятельность достигала в первом десятилетии XX столетия. В центре внимания находились строчевышивальные, кружевные, ковро ткацкие промыслы. Однако, несмотря на, казалось бы, столь значительный размах, деятельность земства не могла сколько-нибудь существенно повлиять на судьбы кустарных промыслов. «При раздробленности мелких производителей и полном разложении их, крупный сбыт может быть организован только крупным капиталом, который в силу этого и ставит кустарей в положение полной беспомощности и зависимости. Можно судить поэтому о нелепости ходячих народнических теорий, рекомендующих помочь

самим производителям — кустарям, а также принимает на себя посредничество в продаже, покупке и заказах кустарных изделий и, наконец, облегчает желающим непосредственные сношения с самими производителями-кустарями.

3. Подъем производительности и улучшение техники кустарных производств. С этой целью музей стремится к распространению усовершенствованных технических приемов: знакомит кустарей с образцовыми изделиями по той или другой промышленной отрасли, а также содействует распространению в их среде улучшенных орудий производства. (П. Ю н и ц к и й, Кустарный музей. М., 1911, стр. 2). Выделяя три категории промыслов — «неизбежно падающие», «угрожаемые падением» и «стоящие прочно», основную деятельность Музей проводил с промыслами, «стоящими прочно». (Там же, стр. 14).

¹ П. Ю н и ц к и й, Указ. соч., стр. 23.

² Среди этих учреждений в первую очередь нужно назвать Петербургскую Мариинскую практическую школу кружевниц (организована в 1883 году, снабжала преподавательницами по кружевоплетению и вышивке школы и мастерские многих губерний), затем кружевные школы в Вологде, в слободке Кукарка Вятской губ., в Елецком уезде Орловской губ., организованные в самом конце XIX века, в Курской губ. — ковровые учебные мастерские в д. Касторной Суджанского уезда (1900), в г. Судже (1910), ковровую школу в г. Оболянь (1910), учебную мастерскую в г. Мирополье (1910); ковровую и рукодельную мастерскую в г. Горозжанке Задонского уезда (нач. XX века) и учебно-ткацкую мастерскую в с. Старо-Животинное Воронежского уезда Воронежской губ., (1911), кружевные и строчевышивальные мастерские Тамбовской, Тверской, Рязанской губ., организованные в 1890-х гг. (См.: «Русское народное искусство на II Всероссийской выставке в Петрограде в 1913 г.» Пе., 1914, стр. 23; И. Работнов а, Русское народное кружево, М., 1956; стр. 19; Е. Яковлева, Курские ковры. М., 1955, стр. 34, 35).

„кустарю“ посредством „организации сбыта“. С чисто теоретической стороны, подобные теории относятся к мелкобуржуазным утопиям, основанным на непонимании неразрывной связи между товарным производством и капиталистическим сбытом»³.

Однако земские и помещичьи школы и мастерские своей художественно-педагогической деятельностью оказали весьма существенное воздействие на творчество народных мастеров и оставили длительно сохранявшийся след в их искусстве.

В деятельности земских школ, учебных пунктов и мастерских при всей хаотичности и стихийности индивидуальных устремлений художников, руководивших работой с кустарями, можно все же проследить несколько течений, перекрещивающихся и смешивающихся друг с другом, но тем не менее в определенной закономерности складывавшихся в какие-то линии, дававших толчок творчеству народных мастеров в ту или иную сторону.

Во-первых, можно говорить о стремлении возродить забытые приемы мастерства, восстановить старинную технику шитья, ткачества, резьбы и т. д. в местах их исконного бытования. Здесь практиковалось и в процессе обучения, и в дальнейшей производственной деятельности возможно более точное повторение старых образцов народного искусства, предназначенных для продажи в неизменном виде, без какого-либо «осовременивания».

Эта линия работы земских учреждений сыграла большую роль в сохранении старинного ручного ремесла. Донесенное мастерами, выучениками земских школ, до Октябрьской революции, оно легло в основу послереволюционного восстановления народных художественных промыслов. Таким образом, в этой части работы земских художников была в целом положительной, несмотря на то что выбор образцов для копирования и повторения базировался на личных вкусах и пристрастиях руководителей школ и мастерских, а не на типичности и традиционности тех или иных форм, узоров для данной местности и данного материала. К тому же при стремлении как можно точнее воспроизвести облик подлинных предметов народного искусства в них часто утрачивались несмотря на формальное сходство непосредственность ощущения, эмоциональность, выразительная и

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 365.

размашистая «приблизительность» рисунка, сменяющаяся рационалистичностью, известной сухостью и преувеличенной «правильностью» его. И все же, несмотря на эти недостатки, неизбежные в данных конкретных условиях, нельзя отнять у земских организаций заслуги в том, что они помогли мастерам народных художественных ремесел пережить тягчайший для них период первых десятилетий XX века.

Другая линия работы земских художников выливалась в форму более активного вмешательства в творчество народных мастеров: ставилась задача воскресить, улучшить и ввести в современный быт якобы умершее народное искусство, т. е. преследовалась цель создания новых произведений в духе народного искусства прошлого.

Это направление приобрело в начале XX века чрезвычайно широкий размах. Подавляющее большинство школ занималось «исправлением», «осовремениванием» народного искусства, стремясь вернуть его к «истокам», интерпретируя самым произвольным образом творения прошлых веков, приравливая их к современным вкусам.

Характерным для такой переработки традиций народного искусства оказывался прежде всего перенос форм и декора предметов крестьянского или церковного обихода на вещи городского быта, что уже неизбежно предопределяло исчезновение или, во всяком случае, ослабление тех органических связей, которые возникали в произведениях народного искусства как результат художественного осмысления принципов единства красоты и целесообразности.

Излюбленным становился определенный круг изобразительных мотивов, якобы наиболее полно характеризовавших народное искусство: не сходили со стендов кустарных выставок и полок магазинов кружевные, вышитые, тканые, резные из дерева, изготовленные из металла изделия с изображениями бесчисленных птиц-сиринов, петухов, павлинов, сказочных коней, фантастических цветов-розеток, солнечных дисков.

Любопытно, что в трактовке этих изображений намечается своеобразная, видимо, непреднамеренная гротескность: в неустанном стремлении сделать как можно более «по-народному», словно боясь не договорить в этом отношении, земские художники преувеличивали, «заостряли» элементы фантастичности, перетекание форм животных в растительные

мотивы, акцентировали орнаментальные ритмы. Их творения воспринимаются сейчас порой как карикатура на народное искусство; иногда в них есть элемент «игры» в «народность»; они, как богачи, из причуды, от пресыщения рядящиеся под простолюдинов (правда, этот оттенок более присущ произведениям художников, работавших в помещичьих школах и мастерских и менее ощутим в творчестве земских). «Народность» приобретает здесь какой-то демонстративный, программный, «придуманый» характер. Щедрость узора порой подлинных народных вещей оборачивается неумеренностью в украшении поверхности предмета. Декор заполняет все густой, плотной сеткой, ему становится тесно, нечем дышать. Преувеличивается и пластическое, скульптурное начало в народном творчестве: высокие крышки сундуков, ларцов, шкатулок становятся еще выше; карнизы и пояски еще утяжеляются; красиво выпуклые балясины и колонки превращаются в пузатые бочки; назойливо вводятся элементы «народной», псевдорусской архитектуры. Все эти бесконечные гирьки и арочки множатся и повторяются; всюду господствуют криволинейные, вычурные мотивы. Рельефный декор становится более выпуклым, объемным, как бы набухшим. В роспись широко входит примитивно-плоскостной прием изображения, в характере аппликации, с неумеренным употреблением оконтуривания отдельных частей рисунка, сближенного кулисного построения задних планов. Особенно живучим оказалось вошедшее в обиход смешение в одной композиции принципов орнаментально-декоративного и станково-изобразительного — появляются вышитые, кружевные панно, занавеси, скатерти, ковры, где широкая узорная рама в «народно»-орнаментальном духе окружает развернутую сюжетную сцену — «картинку», выполненную в плане станковой живописи или графики¹. Становится характерным применение одного и того же приема композиции, орнаментального или сюжетного мотива, тех или иных масштабных соотношений на различных по материалу, по величине, по назначению предметах. Один и тот же узор может оказаться и на буфете, и на маленькой шкатулке. Одни и те же рисунки колются с дерева на металл, с финифтяного изделия на ко-

¹ Особенно часто примеры такой трактовки встречаются в начале второго десятилетия XX века, и прежде всего — в области вышивки и ткачества ковров (См.: «Русское народное искусство на II Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г., стр. XX, XXI, 16, 28, 29 и сл.).

вер и т. п. Появляется какая-то беспринципность в сочетании различных материалов. Часто делается не то, что наиболее легко и просто достигается в резьбе, вышивке, ткачестве, а, наоборот, на что требуются максимум усилий, виртуозное мастерство, дабы преодолеть «сопротивление» техники и материала. Декор изделий не считается ни с функциональной, ни с конструктивной логикой; как правило, «служебные», конструктивные детали обильно покрываются узором.

Это направление тесно смыкается и переплетается с третьей линией в деятельности земских художников — с разработкой рисунков откровенно модернистического характера, диктовавших кустарям работу в «современном стиле», уже без всякой оглядки на народное искусство. В изделиях, создаваемых по такому принципу, заметна облегченность форм; появляются, особенно на ранних стадиях развития этой линии, гладкие, лишённые декора плоскости и поверхности. Вместе с тем наблюдается несколько большая конструктивность в построении предметов. В них уже сквозит мысль об утилитарном назначении вещей. Однако художники, создавая образцы для кустарных изделий, необычайно легко обращаются к использованию мотивов и форм любых времен, стилей и народов в самых произвольных и причудливых соединениях. Крутые, как бы туго закрученные линии и формы в творениях «народного» плана здесь теряют свою несколько искусственную напряженность, но движение их становится вялым. Ритмы успокаиваются,

делаются более медленными, тягучими, «ниспадающими». Те же мотивы — фантастические птицы, петухи, павлины, лебеди, сказочные цветы — утрачивают свою преувеличенную полновесность форм. Появляются всевозможные «тяги», которые придают им замедленное, как бы неохотно длящееся в какой-то дурной бесконечности движение. Эти «тяги» могут захватить и продлить не только стебель цветка, хвост птицы, но и кончик бутона, лепестка, клюв павлина.

Декор становится значительно более разреженным, теряет характер пластического мотива, приближается к цветовому или светотеневому пятну или, наконец, превращается в графическую виньетку. Устанавливается характерная цветовая гамма, строящаяся на сочетании блеклых, разбавленных, «сумеречных» тонов — бледно-зеленого, розовато-сиреневого, серовато-коричневого. Облик изделий приобретает типичные черты стиля модерн.

Это последнее направление оказало длительное и далеко не прогрессивное влияние на искусство художественных промыслов. Особенно цепким и ядовитым оказалось его воздействие на вышитые, ювелирные изделия, на резьбу и роспись по дереву во второй половине 1910-х годов. В рассматриваемый нами период, т. е. в 1890-х — начале 1900-х годов, деятельность земских учреждений не оказывает еще широко и решающего влияния на характер крестьянских художественных ремесел, которые в это время во многих случаях развиваются самостоятельно и самобытно и целиком еще определяют характер народного искусства.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ ПО ВОЗРОЖДЕНИЮ НАРОДНОГО ИСКУССТВА. АБРАМЦЕВО И ТАЛАШКИНО

Г. Н. БОЧАРОВ

*

Деятельность помещичьих мастерских начинает разворачиваться уже в 1870—1880-х годах и переживает на протяжении последующих десятилетий несколько фаз развития.

Прогрессивно настроенная интеллигенция видела в крестьянском народном творчестве те здоровые начала, которые можно было противопоставить пошлости «фабричных художественных изделий» в деле обновления современной культуры. Особенно ярко эти тенденции проявились в Абрамцевском художественном кружке, участники которого усердно изучали и собирали предметы крестьянского обихода.

Систематическое пополнение коллекций новыми образцами народного творчества сопровождалось специальными поездками в Ростов, Ярославль и некоторые районы Севера. Члены Абрамцевского кружка не только собирали материал, но и детально знакомились с памятниками национального зодчества. Трудно переоценить значение этих поездок и коллекций организуемого музея. Художники получили возможность на месте изучать и быт, и прошлое народа. Близкое знакомство с русской стариной не замедлило сказаться не только в живописных произведениях, где интерес к точно найденным историческим деталям пробудил к жизни даже новый жанр, жанр историко-археологической картины, но особенно ярко проявилось в области театральной декорации. Так, на сцене частной оперы зрители вместо условных костюмов увидели настоящие русские национальные одежды.

Дело собирания и изучения народного творчества с 1882 года приняло регулярный характер. Во главе его встал В. Васнецов, как бы направлявший творчество всего Абрамцевского кружка.

Заслуга В. Васнецова состояла в том, что он впервые обратился к древнерусскому и народно-декоративному искусству, подорвав тем самым порожденное Академией покровительственно-пренебрежительное отношение к прикладному творчеству, как к искусству второго, если не более низкого сорта¹. В области прикладного искусства Васнецов практически осуществил несколько проектов и выдвинул ряд теоретических положений. «История — основной учитель, у нее должен пройти выучку художник прикладного искусства», — считал В. Васнецов.

Мучительно переживая упадок декоративного искусства, наблюдая, как массы народа теряют всякое представление о красоте, а с другой стороны, высшие классы начинают смотреть на искусство, как на забаву, Васнецов искал пути возрождения этого вида творческой

¹ В этом плане характерно высказывание, приведенное в журнале «Искусство и художественная промышленность» (1900, № 20, стр. 440), как раз подтверждающее мысль о том, что русские художники гнушались, считали зазорным в то время работать для художественной промышленности. Они — носители «священного огня» — не снисходили до составления рисунков для тканей или обоев. Скульпторы в этом отношении не отставали от живописцев. Они также видели свое предназначение в том, чтобы увековечивать прелесть тела, грацию и пластичность его линий, но никак не лепить модель для какой-нибудь вещи — чернильницы, сервиза или канделябра.

деятельности. Обуржуазивание искусства, шумиха вокруг выставок, коррупция — все это отталкивало художника от так называемого «высокого искусства», и он обращался к «национальной старине» — к прошлому и народному искусству, которое, по его мнению, еще сохраняло какие-то идеальные формы.

Впоследствии А. В. Луначарский в своей статье «Культура буржуазная, переходная и социалистическая», оценивая роль и значение для пролетарского движения таких художников, как Васнецов, писал: «Пока они дорипают, негодуя, до тех пор они наши союзники. Когда они говорят куда идти, они просто путают. Они противопоставляют этому мир фантастики. Мне некуда деваться, я устремлюсь к звездам, в мир чувства и грезы»¹.

Жизнь разошлась с искусством, следовательно, задача — в ликвидации этого разрыва. Однако возродить искусство в одиночку нельзя, отсюда — предложение о создании мастерской, где могли бы совместными усилиями выработываться кустарные изделия.

Таким образом, в основу создания Абрамцевской мастерской были положены в первую очередь просветительские идеи, идеи эстетического воспитания народных масс. В. Васнецов и Е. Поленова считали, что их изделия смогут противостоять захватившей быт пошлости и безвкусице.

Сам Васнецов не мог взять на себя постоянное руководство мастерской, он оставался как бы главным консультантом. Возглавила эти работы Елена Дмитриевна Поленова, сестра художника В. Д. Поленова. Елена Дмитриевна, сама тонкий художник, увлеченная русской стариной, сказкой, создавшая великолепные иллюстрации к ним, в особенности к «Войне грибов», высоко оцененные В. В. Стасовым, с энтузиазмом взялась за это новое для себя дело.

«У нас, — писала Е. Поленова, — условие: по возможности не прибегать к помощи изданий... цель наша — подхватить еще живущее народное творчество и дать народу возможность развить его... Резьба, как искусство, и теперь еще живущее в народе, — родное, такое свое дело для мальчика, взятого из крестьянской семьи, что он ее чувствует сам собою и превосходно ее исполняет. Это искусство положительно еще не умерло в народе, и там, где не учат

его общепринятым приемам, народ дает нечто свое, большею частью, очень красивое, оригинальное, творческое: он дает то, что всего дороже как в искусстве, так и в его приложениях»².

Е. Поленова стремилась возродить и оживить народное крестьянское искусство. Тот устойчивый интерес к жизни народа, к его обстановке, к его историческому прошлому, который возник у русской интеллигенции в XIX веке, Е. Поленова хотела обратить на практическое дело, на дело возрождения народного творчества. Однако с самого начала деятельности столярной мастерской, организованной в 1882 году, стали сказываться противоречия между потребителем, творческой направленностью и исполнителем. Неизученность народного искусства, непонимание основных принципов построения его форм, как и основ народного творчества, приводили к эклектике. В небольшой степени этой эклектичности изделий способствовали и вкусы потребителя, в большей своей части состоявшего из националистически настроенной буржуазии, видевшей в абрамцевских изделиях тот экзотический народный русский дух, который, как и мода на все русское, получил широкое распространение в купеческой среде и салонах высшего света в конце прошлого — начале нашего века.

Кроме того, предметы народного искусства, служившие художникам для вдохновения, не всегда являлись лучшими образцами крестьянского ремесла. Большая часть собранных в Абрамцевском музее экспонатов относится ко второй половине — концу XIX века и отмечена явной печатью упадка. К тому же художники, так и не поняв дух и стиль народного искусства, часто механически, без всякой переработки переносили отдельные элементы форм и украшений в свои изделия с различных вещей крестьянского ремесла, отделенных друг от друга не только расстоянием, а следовательно стилистическими особенностями, но и временем.

Это явление было характерно не только для Абрамцевской мастерской, но и для архитектуры того времени. Достаточно вспомнить постройки Ропета в Москве или хотя бы его русскую баню, выстроенную в Абрамцеве и ничего общего не имеющую ни с русской баней, ни с крестьянским домом.

Так же начала и Е. Поленова. В 1884 году она приобретает на рынке кухонный стол-шкаф-

¹ А. Луначарский. I. Идеализм и материализм. II. Культура буржуазная, переходная и социалистическая. М.—Л., 1924, стр. 188.

² Н. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, стр. 56.

чик и раскрашивает его масляными красками. Узор его — орнаментальные мотивы в виде стилизованных птиц и цветов. В. Васнецов также приложил руку к этому столику, написав ворону и сороку. «Получилось что-то оригинальное, — пишет в своих воспоминаниях Н. Поленова, — и решено было повторить этот стол в мастерской»¹. Так началось производство маленьких шкафчиков, которые Елена Дмитриевна и Елизавета Григорьевна Мамонтова сами раскрашивали, вдохновляясь росписью васнецовских клиросов и мозаичных полов в абрамцевской церкви.

В 1885 году одновременно с расширением музея мастерская переходит к производству вещей, создаваемых по методу компоновки их из разных деталей народной утвари.

Наибольшую известность среди этих изделий получил так называемый «колончатый шкаф». В основу его были положены самые разные источники. Колонка была найдена Е. Мамонтовой в с. Богослов, Ярославской губернии; букет на филенке зарисован В. Д. Поленовым с каруселей Девичьего поля, нижняя часть с задвижкой была нарисована в Комякине Подольского уезда, верх смонтирован самой Е. Поленовой, а все вместе, собранное ею, было исправлено и одобрено В. Васнецовым. Так же были созданы «саратовский прямой» и другие шкафчики и полочки абрамцевского производства.

Получившиеся вещи были совершенно чужды народному искусству, они почти начисто лишены того органического соединения материала с формой предмета, которое так покоряет в народном творчестве. «Колончатый шкаф» представлял из себя фактически небольшую полочку с чередованием открытых и закрытых объемов, ничем, кроме задач чисто декоративных, не обусловленном. Довольно грубая ручка внизу не связана с общей конструкцией шкафчика и выглядит чужеродным элементом. Весьма обильная декорация в виде геометрических розет и различных резных поясков, покрывающая все филенки и плоскости шкафчика, не подчеркивает основных конструктивных узлов, как это нередко бывает в произведениях народных мастеров, и почти никак не связана с формами предмета. Это одно из немногих изделий Абрамцевской мастерской, которое могло найти практическое применение в быту как полочка, предназначенная для хранения небольших вещей.

Для творчества Е. Поленовой характерно было широкое экспериментирование. «Колончатые шкафы» и различные полочки повторялись в столярной мастерской неоднократно. Варьировались размеры, цвет, узоры, неизменными оставались лишь общая форма и конструкция изделий.

В 1888—1889 годах столярная мастерская переходит к работе над новыми изделиями. «Геометрическая резьба уже прискутила, и после поездки в Кострому, где Елена Дмитриевна делала зарисовки со скульптурной резьбы, она ввела ее и в Абрамцевской мастерской. Так появились «Вешалка», «Полка с уточками», а также целиком была повторена привезенная скамейка и скульптурная розетка, помещенная на дверке стола-шкафчика»².

К этому времени Е. Поленова уже не копирует непосредственно элементы произведений народного искусства, они для нее во многом уже не образец, а источник творчества.

Изделия с плоскорельефной резьбой, обычно исполненные с большей свободой и фантазией, оказывали влияние и на творчество Е. Поленовой. Изучая их образный строй, она сумела создать ряд оригинальных произведений на основе мотивов народного искусства.

Плоскорельефная резьба оказалась более перспективной для дальнейшего развития мастерской. Вещи, украшенные резьбой такого рода, были лучше предыдущих и представляли собой приемлемые бытовые изделия. Такова вешалка с крюками в виде сильно стилизованных птиц, вполне оправдывающая свое назначение.

К сожалению, это направление не получило дальнейшего развития, и в мастерской восторжествовал все тот же эклектический метод создания вещей.

Так же как и другие специалисты, обращавшие свои взоры к прошлому, Е. Поленова стремилась не отступать от природы, вернее деталей, а в главном, т. е. в решении самого предмета, его архитектоники, она отходила от принципов народного искусства и, сама того не замечая, впадала в еще худший анахронизм. И если зарождение столярной мастерской можно рассматривать, как проявление своеобразной оппозиции по отношению к эклектическому стилю, то последующая деятельность ее, так же как и работы самой Е. Поленовой, являют собой характерные примеры этого стиля. Господство эклектики в Абрамцевской мастерской объясня-

¹ Н. Поленова. Указ. соч., стр. 49.

² Н. Поленова. Указ. соч., стр. 93.

ется также неверием Е. Поленовой в творческие силы мастеров-резчиков. Лишенные творческой самостоятельности, они превратились в простых исполнителей проектов Е. Поленовой и других профессиональных художников. Ничего нового, своего внести в эти изделия мастера не могли. К тому же и обучение мастеров, словно нарочно, сводилось к принципам, совершенно противоположным манере народного резчика. Их обучали черчению, дабы они познали хотя бы основные приемы его и учили владеть циркулем, так как «оказалось, что они до сих пор делали геометрические рисунки на глазомер»¹. Так была выхолощена одна из основ народного искусства — рукодельность, живость, непосредственность узоров, свободная асимметричность. На смену им пришли сухие, вычерченные по линейке и циркулю геометрически правильные орнаменты.

Е. Поленовой не удалось избежать в своем творчестве и влияния модерна, получившего в то время широкое распространение. Многочисленные вырезанные из дерева рамки для зеркал и фотографий, полочки, украшенные «недеревянными» орнаментами в виде нарочито стилизованных цветов с острыми, изломанными лепестками, занимают в творчестве Е. Поленовой и в особенности ее последовательницы М. Якунчиковой весьма заметное место.

Все это, естественно, приводит к вырождению и упадку организованного в Абрамцеве промысла. Попытка возродить народное искусство окончилось неудачей. В условиях капиталистической России, в условиях дальнейшего развития промышленности кустарные изделия не могли оказать сколько-нибудь серьезного влияния на характер массовых машинных вещей и сама идея возрождения народного, национального искусства была обречена на провал.

Причины неудачи кроются и в противоречиях между потребителем, художником-профессионалом и столяром-резчиком, и в неверном подходе к явлениям народного искусства и «милой для русского сердца старины».

Наиболее прогрессивные художники и критики уже тогда обратили внимание на неверность подхода к прошлому. Довольно четко смог оценить эти явления Игорь Грабарь, который верно отметил, что в Абрамцеве восторжествовал принцип подражания народным изделиям, а не переработки их в духе современ-

ных требований². По другому пути, пути переработки народных мотивов в духе современных требований, пошел М. Врубель, фактически возглавлявший на протяжении ряда лет Абрамцевскую керамическую мастерскую, организованную по инициативе С. Мамонтова в 1889 году.

Савва Мамонтов делал честолюбивые мечты о возрождении в России майоликового производства. Он пригласил опытного мастера-керамиста Петра Ваулина, который самостоятельно разработал технологический процесс восстановительного обжига и постоянно экспериментировал с красочными покрытиями и глазурями. К участию в работе керамической мастерской С. Мамонтов привлекал почти всех участников Абрамцевского кружка. В керамике пробовали свои силы и сам Мамонтов, Васнецов, Поленов, Серов, Коровин, Головин и др. Особенно усердно и увлеченно занимался майоликой М. Врубель. Работая в майолике, Врубель не только расширял свои пластические поиски, но и постоянно экспериментировал вместе с Ваулиным над цветовым составом полив. Он с увлечением и неистовством одержимого лепил и расписывал изразцы, черпая из народного искусства мотивы орнамента, глубоко преображая заимствованное своей могучей фантазией. От простых изразцов для печей и каминов он перешел к более сложным керамическим композициям. В частности, очень большое внимание М. Врубель уделял работе над изразцовыми фризами и другими декоративными композициями для дома Мамонтова на Садово-Спасской.

Зимой 1899—1900 года Врубель безвыездно жил в Абрамцеве и непрерывно работал в майолике. К этому периоду относится большинство майоликовых скульптур Врубеля, исполненных по мотивам опер Н. А. Римского-Корсакова «Садко» и «Снегурочка».

«Сейчас я опять в Абрамцеве и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте», — писал он сестре³. В отличие от Е. Поленовой, по большей части точно, без всяких изменений переносившей различные узоры с произведений народного искусства в свои изделия, М. Врубель глубоко перерабатывал национальные мотивы, создавая на их основе совершенно новые и са-

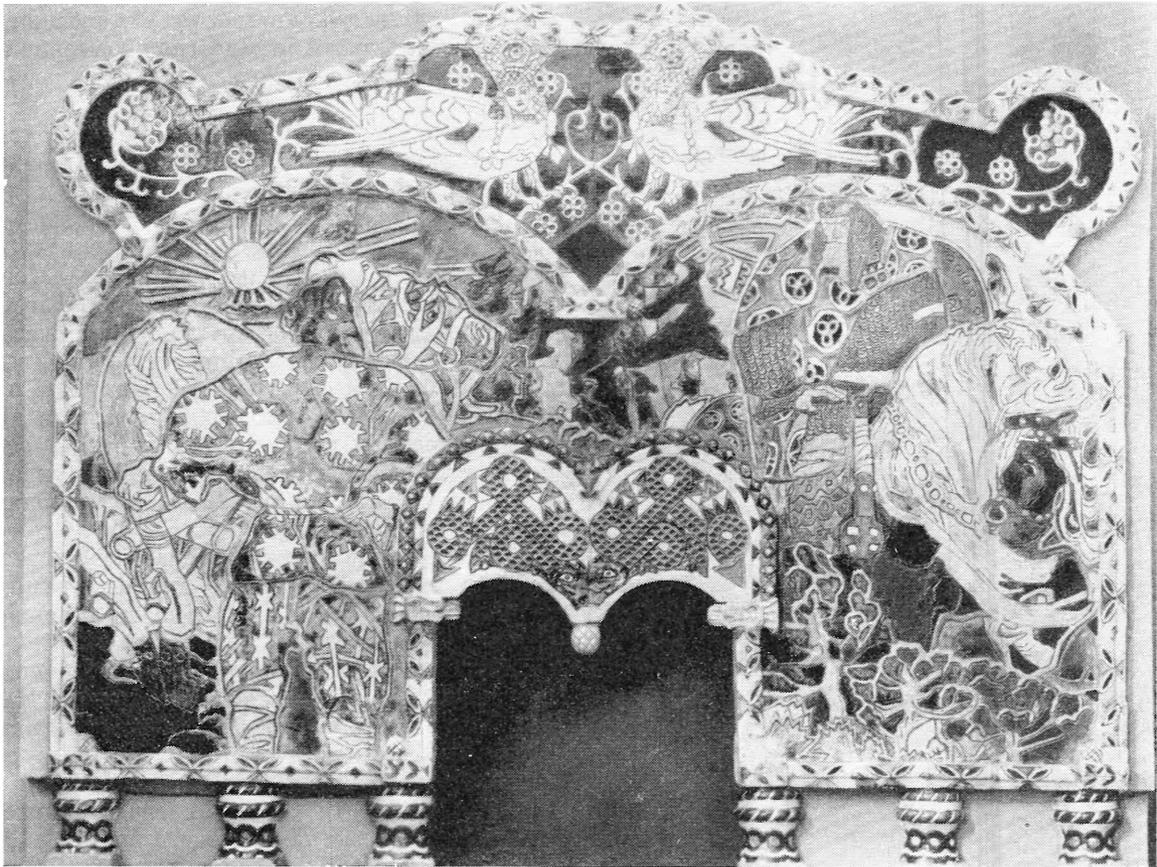
² И. Грабарь. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России. — *Мир искусства*, 1902, № 3, «Хроника», стр. 53.

³ М. Врубель. Письма к сестре. Л., 1929, стр. 126.

¹ Н. Поленова. Указ. соч., стр. 99.



*М. Врубель. Египтянка. Майолика. 1899—1900 годы.
Абрамцево*



М. Врубелъ. [Камин «Микула Селянинович и Вольга». Майолика. 1890—1900 годы. Музей народного искусства в Москве.

мостоятельные вещи. Лучшими среди работ этого рода, безусловно, являются серии декоративных скульптур, навеянных музыкой «Садко» и «Снегурочки» и изразцы для каминов.

Наибольший успех сопутствовал Врубелю лишь в тех работах, которые не имели ярко выраженного практического назначения, т. е. в области декоративной поливной керамики и в особенности декоративной скульптуры.

Керамические работы Врубеля получили должную оценку у современников. Большинство из них восхищалось красочностью, фантастикой, силой богатого воображения Врубеля и сказочностью его образов. Автор главы о скульптуре в «Истории русского искусства» И. Грабаря Н. Врангель, посвятивший скульптуре Врубеля и Сомова отдельный очерк с характерным названием «Мечтатели», выделял у Врубеля одно свойство его таланта — декоративность.

«Врубель никогда не смотрит на действительность, думает только о том, что могло бы быть в жизни. Люди и мысли кажутся ему химерами, скульптурами парижской „Notre Dame“, готическими сказками средневековья.

Врубель не знает застывшей, готовой формы. Он терзает камень, вырывает мясо многоцветных глыб. Тискает и плачет в бессилии и зовет мечту и сказку. Создает тонкую женщину с глазами Алконоста, большого льва с ребячливым выражением глаз. Бредит готическими соборами, женщинами с птичьими телами и лицами клоунов. Бредит красками — черной, сиреневой, золотом, небом, закатом, опалами. Творчество его, как симфония беспредельного, как вечернее закатное небо»¹.

¹ И. Грабарь. *История русского искусства*, т. V. М., стр. 408.



*М. Врубель. Печь-лежанка в Абрамцево.
Майолика. 1899—1900 годы.*

Несмотря на многие очень верно подмеченные детали и определенную поэтичность выражения, характеристика эта страдает все же слишком большой односторонностью. При всей мечтательности, фантастичности и сказочности созданных Врубелем образов нетрудно заметить и почувствовать в них совершенно определенные и явные реалистические основы. Заслуга Врубеля прежде всего в создании культуры восстановительной майолики, в особом понимании керамики, как материала, и, наконец, в принципиально-новом решении архитектурно-декорати-

вной майолики¹. Гением Врубеля освещены и массовые изделия Абрамцевской гончарной мастерской: изразцы, блюда, декоративные вазы и т. д.

Однако ни самому Врубелю, ни тем более гончарной мастерской не удалось впоследствии избежать влияния модерна.

Некоторый налет модерна проявился у Врубеля еще в его декоративных скульптурах и бюстах из серии «Садко». Таковы «Морской царь», блюдо «Садко» и некоторые другие. Однако наиболее отчетливо черты модерна сказались в декорации печей Абрамцевского дома, где наряду с русскими формами использованы и маска львицы египетского типа, колонки и другие несочетающиеся детали. Сами изразцы, особенно со стилизованными, изломанными цветами, весьма грубые и неинтересные, производят неприятное впечатление.

Массовые же изделия гончарной мастерской все больше и глубже погружаются в пучину модерна. Эклектичность, манерность композиции, неконструктивность и тектоническая нелогичность становятся характерными для большинства изделий. Сокращается и ассортимент. На продажу начинают изготавливаться в основном изразцы для облицовки каминов и печей, где указанные недостатки проявляются в полной мере. Таким образом, и Абрамцевская гончарная мастерская не избежала общего пути.

В начале 1900-х годов недалеко от Смоленска в имении Талашкино художница и меценатка М. К. Тенишева организовала большую художественную мастерскую, задачей и целью которой было возрождение русского прикладного искусства, но применительно к быту и потребностям современной городской жизни.

Деятельность самой княгини Тенишевой началась с образования столярной и вышивальной мастерских, где крестьянские дети могли бы обучаться ремеслу. Однако в отличие от Абрамцевской мастерской, возрождавшей художественную традицию ручного кустарного производства в центрах с издавна развитыми промыслами резьбы по дереву, Талашкинская мастерская фактически начинала «на пустом» месте (резьба по дереву не получила в Смоленском крае сколь-нибудь широкого распространения). Для художников-живописцев, создававших проекты для исполнения их в мастерской, основой для новых образцов была не сама

¹ А. Салтыков. Особенности монументальной керамической живописи Врубеля.— В кн.: «Избранные труды». М., 1962, стр. 617—624.

вещь, а декор, орнамент, узорочье различных предметов крестьянского обихода, находящихся в музее усадьбы Тенишевой. Для пополнения этого собрания Тенишева организовала ряд специальных поездок на Север России. Принимавший активное участие в этих экспедициях большой знаток искусства И. Борщевский собрал не только обширную коллекцию произведений народного творчества, но и составил огромное собрание фотоснимков с самых различных предметов церковного обихода, икон, памятников старины и изделий народных мастеров, собрание, которое впоследствии явилось основой для ряда изданий и альбомов, посвященных национальному русскому искусству¹.

Участие в работе мастерских Талашкина художников, отличавшихся друг от друга и мировоззрением, и пониманием задач прикладного искусства, с самого начала не способствовало созданию сколько-нибудь цельных вещей, проникнутых определенным единством. Сама Тенишева поддерживала в Талашкине атмосферу «служения красоте искусства». Репин, Васнецов, Поленов, Серов, Рерих, Сомов, Коровин, Врубель, Малютин — все создавали проекты и модели для воспроизведения их в столярной и вышивальной мастерских. Поленов исправлял некоторые «примитивные» рисунки крестьян, оживляя в новейших сочетаниях мотивы Руси, Украины и Белоруссии; Серов обобщал русско-украинские узоры, скрепляя их с местными смоленскими; Рерих в своих орнаментах обращался к далекому прошлому; Малютин, чье участие в работе Талашкинских мастерских было особенно значительным, увлекался внешними чертами народных мотивов. При этом Тенишева и окружающие ее художники как бы «просмотрели» современное им существовавшее в народе искусство. Так, одновременно с деятельностью мастерских Талашкина в Смоленском крае жило и развивалось самобытное народное искусство вышивки и ткачества. Мастера, же, работавшие в мастерских Талашкина, так же как и в Абрамцево, превратились в простых исполнителей проектов, сделанных профессиональными художниками. Резчики не имели возможности внести ничего своего в резной декор предлагаемых им эскизов; вышивальщицам заранее и весьма жестко регламентировались расцветка



М. Врубель. Голова Морского царя. Майолика. 1899—1900 годы. Абрамцево

вышивок и общая композиция — на долю мастериц приходился лишь выбор швов.

При этом Тенишева, которая осуществляла руководство вышивальной мастерской, весьма тщательно следила за тем, чтобы ее рисунки не подвергались какому-либо изменению. Увлеченная растительной орнаментикой, она навязывала вышивальщицам узоры из стилизованных цветов — лютиков, маков, тюльпанов со спирально загнутыми стеблями или капризно завитыми листьями, грибов с круглыми шапочками, т. е. широко распространенные мотивы в стиле модерн. Такая орнаментика не имела ничего общего с традиционными, геометрическими узорами смоленских вышивок. Далеки от народных и цветочные соотношения талашкинских строчевышитых изделий. Тенишева заставляла крестьянок окрашивать холсты и нити в яркие синие, лиловые, жемчужно-розовые и серо-голубые тона. Эта цветовая гамма, ничего общего не имеющая с народным искусством, в то же время

¹ Фотоархив Борщевского, не утративший своего значения и поныне, хранится в Научно-исследовательском музее архитектуры и строительства им. А. В. Шусева. Коллекция, собранная Тенишевой и Борщевским, положила начало современному историко-художественному музею г. Смоленска.

весьма типична для палитры художников-модернистов.

Подобный отход от истинных традиций народного искусства зачастую возводили в принцип. В отличие от Васнецова и Поленовой метод Тенишевой — воспитывать вкус народа при помощи изделий, выполненных художниками-профессионалами. Как этот принцип осуществлялся на деле, видно из примера росписи балаалайки, выполненной художником Самусевым. Узор ее — изображение двух рыб и рака — был отмечен в Талашкине, да и в критических статьях того времени, как интересный русский орнамент, ибо рисунок здесь более грамотный и художественный, нежели обычный народный, выполненный без художественного руководства со стороны профессионала¹.

Работы мастеров в Талашкине представляют несколько иной этап по сравнению с деятельностью мастеровских в Абрамцево. Если у Васнецова, Поленовой, отчасти у Врубеля стремление воссоздать национальные формы предметов быта диктовалось горячим желанием противопоставить их уродливой пошлости фабричных изделий и было вызвано общей линией демократизации искусства, то у части художников, в основном связанных с «Миром искусства» и работавших в Талашкине, глубокая неудовлетворенность действительностью вызвала, по словам А. Бенуа, «беспомощное стремление к прекрасному».

«Программы у тех, кто явился на смену передвижникам, нет, если не считать отвлеченную, бесконечно расплывчато-широкую программу: искреннее выражение своих чувств, — писал А. Бенуа. — Сколько людей, столько и направлений, но над всеми ими — один объединяющий идеал: полная свобода в проявлении своей духовной жизни»². Он, как и большинство представителей «Мира искусства», считал, что надо пересмотреть и отношение к народному искусству, представлявшему, по его мнению, мистическое выражение души народа³. Мистицизм и индивидуализм, по мнению Бенуа, те киты, на которых могло держаться искусство.

Отсюда и эстетический индивидуализм и атмосфера «художественного произвола», царившая среди этой группы художников Талашкина. К тому же художники-живописцы, создававшие проекты изделий для мастерских, стараясь внести в них живописность, эффектность, отходили

от принципов прикладного искусства. Присущая произведениям народного творчества неразрывность полезного и эстетического, художниками Талашкина была предана почти полному забвению. Между тем нарушение этого основного принципа прикладного искусства мстит за себя, ибо связь полезного с красивым не механическая (половина этого, половина другого), а диалектическая. Целесообразная форма любого предмета, в широком смысле его полезная форма, и она же воплощает в себе эстетическое. Совершенно ясно, что какие-то качества предмета, утилитарные или художественные, могут получить преобладающее значение. Однако преобладание утилитарного может привести к голому утилитаризму, к чистой функциональности, тогда как чистая красота — не только благоприятная почва для безмерного украшательства, но и путь для создания предметов бесполезных, лишенных какого бы то ни было смысла. Этого не приняли во внимание художники, работавшие в Талашкине, и в первую очередь Н. Рерих и С. Малютин, руководивший столярной мастерской.

В основу мировоззрения Рериха легли самые разнообразные философские источники. В частности, огромное влияние на формирование его взглядов на искусство оказал трактат Л. Толстого «Что такое искусство?», вышедший в 1897 году. Рерих, так же как и Толстой, пытался разработать свою теорию преобразования общества путем создания нового действенного искусства, которое он условно называл «неонационализмом».

Отрицая политику и классовую борьбу, он вслед за Толстым видел путь к будущему в нравственном самоусовершенствовании и в воспитательной силе искусства. Подобно Толстому, Рерих выдвигал положение о добром искусстве, допуская вечные начала нравственности и красоты. Искусство, которое может изменить мир, — это искусство радости и красоты. «Учиться радости, учиться видеть лишь доброе и красивое! И нам недосуг всматриваться в ненавистное, отойдет ликование злобы»⁴. Однако в поисках действенного, доброго искусства Рерих обращался не к толстовской очищающей религии, а к далекому прошлому, ибо лишь искусство прошлого было неотъемлемой частью повседневной жизни народа, создавалось им самим и превозвышало собой действительность. Но так как это повседневное искусство прошлого было по преимуществу бытовым, то отсюда и повышенный

¹ «Талашкино» СПб., 1905, стр. 55.

² А. Бенуа. История живописи в XIX веке. СПб., 1901, стр. 224.

³ Там же, стр. 127.

⁴ Н. Рерих. Глаз добрый. — «Сочинения», кн. I. М., 1914, стр. 267—268.

интерес Рериха к прикладному искусству, которое одно, по его мнению, могло широко войти в жизнь народа. Отсюда призыв к изучению шматников прошлого, народного творчества с тем, чтобы на основе их образного и формального строя создать новое искусство.

Позиция Рериха не менее противоречива, чем учение Толстого; с одной стороны, он призывал бороться за будущее народа, отводя при этом искусству преобразующую роль, а с другой — выдвигая принципы гуманного и доброго искусства, выступая против упадочнических течений, в то же время отказываясь от критического направления, от обличения современности, видя свой идеал в прошлом. Взгляды Рериха нашли свое отражение и в его работах в области прикладного искусства.

Рерих подходил к прикладному искусству синтетически. Помочь народу найти красоту в его трудной жизни можно лишь возвратив ему и его повседневной обстановке утраченную красоту¹. Рерих обращался не к созданию отдельных предметов, а к проектированию комплекса изделий. Взяв за основу мотивы искусства Севера, он создал два панно, которые должны были украсить помещение гостиной, стол, скатерть, шкаф, кресло и другие предметы. Все они оказались связаны каким-то внутренним единством. Надо сказать, что Рерих необычайно проникновенно сумел понять суть древних вещей, по образу которых была создана его мебель. Так, кресло почти в точности восстанавливает форму изделий XIV—XV веков, найденных уже в наше время при археологических раскопках. Стол, представляющий собой массивную доску-столешницу, положенную на обвязку из четырех брусьев, также близок к археологическим образцам. Однако в целом вся мебель необычно массивная, тяжелая, неудобная, громоздкая, с огромным запасом прочности производит неприятное архаическое впечатление. Недооценка соответствия степени прочности характеру материала вызывает представление о грубости, излишней нарочитости изделий. К тому же использование слишком различных источников — от неолитических пектроглифов до памятников народного искусства XIX века — приводит к определенной эклектичности как самих предметов, так и декоративного узора, обильно размещенного на плоскостях дверок шкафа, спинки кресла и других частей мебели².

¹ Н. Рерих. По старине.— Сочинения, кн. 1, стр. 68.

² Описываемые здесь и далее вещи воспроизведены в кн. «Талашкино». СПб., 1905.

Работа эта носила, конечно, скорее, экспериментальный характер и отличалась от попыток Головина и К. Коровина, также создававших наборы мебели для апартаментов буржуазных особняков, большим стилистическим единством. Широкое распространение подобная мебель получить не могла ввиду своей уникальности и дороговизны. К тому же нарочитая архаизация делала ее малопривлекательной в быту, ибо все технические завоевания и достижения начала XX века, проникшие в сознание и жизнь людей того времени, вступали в резкое противоречие с изделиями, воссоздававшими формы далекого XV столетия.

С. В. Малютин стремился противопоставить возрастающей уродливости буржуазно-мещанского быта мир поэзии и мир фантазии. Для художника нет законов, ибо поэзия не подчиняется обычной логике, поэтому С. Малютин ломал жанры, ритмы, гиперболизировал метафоры, деформировал форму и материал в безудержном желании переделать искусство, поднять его до уровня времени. Отсюда и все его излишества, нарушение целосообразности, логики предмета, отсюда и повышенная декоративность. Отсюда его своеобразный «бунт эстетического».

И если такие методы еще в какой-то степени были оправданы при работе Малютина над оформлением театра в Талашкине, где сказочность и необычная фантастичность декора находились в соответствии с разыгрываемыми спектаклями-сказками, то при работе над обычными изделиями утилитарного характера, типа мебели, такие методы вели к неудаче. Неуравновешенность вкуса, неумение довершать и заканчивать и какое-то убежденное пренебрежение к задачам техники, к практическому смыслу искусства, особенно в тех случаях, когда его творческая личность стеснена требованиями целесообразности, приводили Малютина к созданию практически малоприспособленных предметов быта. В конечном счете «бунт эстетического», направленный внутрь искусства, в самое себя, опустошал художника, почти ничего не давая ему взамен. Он стремился осуществить новые идеи XX века — отказ от шаблона, условности, холодной симметрии, общих мест и завершенности. Отсюда лозунг индивидуализма, свободы искусства, желание избежать ремесленного повторения найденных форм, желание сохранить свою личность, отсюда же стремление к созданию художественно-уникальных изделий, увлечение фантастикой, капризной асимметрией, причудливой декоративностью. Именно поэтому изделия Малютина поражают вычурностью

форм, фантастичностью, нецелесообразностью и даже некоторой нелепостью.

Но как бы ни были широки границы прикладного искусства, они все же существуют и нарушать их безнаказанно нельзя. Выход С. Малютина из этих рамок приводил его не к творческой свободе, а к личному своеволию, красивое, теряя почву, превращалось в ненужную аффектацию.

Однако Малютин улорно отстаивал в своих изделиях свободу художника в момент творчества, «неподсудность» его поэтических средств. Он стремился разрушить все перегородки между жанрами, дабы прийти к созданию синтеза, который бы слил воедино фантастичность с реальностью, сентимент с народной тональностью, былинку с веселой песней. Отсюда появление в его мебели таких несовместимых деталей, как тонкие витые колонки и тяжелый массивный фронтоны, детали из дерева, сработанные под металл, окраска их различными протравами под другие материалы и т. д. При этом совершенно упускались из вида характер и специфика материала, степень прочности и соответствия производимой вещи ее назначению и все это возводилось в некий художественный принцип.

Таким образом, вопрос о «правдивости» материала был целиком снят как в творчестве Малютина, так и других художников, работавших в Талашкине. В этом плане характерна деревянная скамья, исполненная по проекту Малютина. Взяв за основу обычную деревенскую лавку, он прихотливо изукрасил ее различными узорами, а над спинкой поместил две огромные, плывущие навстречу друг другу рыбы. В итоге скамья сразу утратила свою тектоничность. Рыбы с острыми, загнутыми хвостами, с выступающими плавниками производят впечатление вырезанных из жести, настолько жесткие их очертания, настолько противоречат их формы острые, изрезанные, массиву самой скамьи. Эклектизм изделий Малютина почти программный, ибо он давал ему еще одну возможность проявить свою индивидуальность, свой субъективизм. Недаром современная ему критика подметила противоречивость его изделий. «...эта мебель так же неудобна, как остроумна, эти проекты так же дико, произвольны и неприложимы, как просты и интересны»¹.

Орнаменты Малютина из фантастических цветов со странно изогнутыми стеблями небывалых папоротников, подсолнечников, птиц и зверей пышно расцветали на шкафах, кроватях,

ларцах, полочках, разноцветных тканях — и все без какой-либо связи с предметом. В отличие от Поленовой, у которой орнамент все же иногда подчеркивал основные членения вещи, Малютин в погоне за декоративностью испещрял изделия большими фризowymi резными композициями, не отвечавшими тектонике изделия. Помещенный где придется, такой орнамент поражает на вещах своей ненужностью и кажется мертвым придатком. Малютин не вдумывался в логику форм, точно ему не было дела до употребления предмета, лишь бы форма и орнамент были живописны, эффектно, лишь бы они поражали своей необычностью и новизной.

Характерным примером творчества Малютина является буфет, выполненный по его эскизам в мастерских Талашкина. Это довольно высокое сооружение, состоящее из четырехугольного закрытого ларя, поставленного на резные массивные ножки, и шкафа, водруженного на него. Верхний шкаф опирается на нижний двумя мощными ножками, пространство между которыми решено в виде арки. Рабочий объем верхнего сооружения невелик, однако огромный фронтоны, нависающий над дверцами буфета, и большие угловые пилястры зрительно увеличивают его. Нетрудно догадаться, что источником вдохновения Малютину служило окно крестьянского дома. Верхняя часть буфета так и решена в виде окна, обрамленного наличниками, где окно — дверцы, а фронтоны и боковые пилястры — наличники. Все детали, все части этого произведения получили самую пышную декорацию из птиц, трав, геометрических орнаментов и целых композиций. Нижняя часть буфета — традиционный крестьянский сундук-ларь, также обильно декорирован резьбой, причем представлены все виды резьбы, начиная от скульптурной, объемной, которая украшает фронтоны, и кончая плоскорельефной, геометрической. В результате каждая сторона и все части буфета воспринимаются совершенно самостоятельно, ничто не связано между собой и резьба не сглаживает, а усиливает это впечатление, поскольку все элементы буфета, даже симметричные друг другу, украшены различными, но повторяющимися узорами.

Последователи Малютина художники А. Зиновьев и В. Бекетов, работавшие в Талашкине, также не всматривались в логику форм и декора народных изделий. Восприняв лишь некоторые внешние элементы народного орнамента, они устремились в область «бессознательного», стремясь постичь магию народного творчества и зачастую пытались увидеть его там, где он ни-

¹ А. Бенуа. Указ. соч., стр. 261.

когда и не был. Так, Зиновьев, исходя из простейших элементов древнейшего народного орнамента — кружков, треугольников, косых крестов, имевших некогда действительно магический, охранный смысл на различных амулетах-оберегах, старался претворить их в дереве, komponуя из них некое подобие птиц, зверей, цветков. Причем чем грубее и небрежнее выполнен рисунок, тем, по Зиновьеву, народнее. Так рождались под руками резчиков, работающих по указанию А. Зиновьева, коньки, козлы с завитками вместо ног, горбатые совы и другие «уродцы», обильно декорирующие мебель.

Так же как и у Малютина, в первых изделиях А. Зиновьева декоративный элемент целиком поглощает утилитарную логику предмета. Однако в последующей работе художника, особенно над стульями, намечались некоторые изменения в сторону большей логики форм.

Творчество С. Малютина, так же как и изделия Талашкинских мастеровских, вызвали огромный интерес в среде русской художественной интеллигенции. Об этих произведениях и их творцах высказывались самые различные, парадоксальные, порой взаимно исключают и противоречивые мнения. Так, например, С. Дягилев считал, что С. Малютину суждено стать провозвестником нового северного возрождения, подчиненного своим требованиям, своим законам и логике¹. С. Маковский, давая оценку талашкинским изделиям, решительно возражал С. Дягилеву. «Мысль о том, что истории России суждено сложиться не по примеру других европейских стран, что формы ее быта, ее духовного роста, ее искусства подчиняются своему, особому року, чуждому соседних народов,— опаснейшая иллюзия нашего патриотизма, иллюзия, стоившая нам неисчислимых ошибок и жертв»².

С. Маковский считал, что существует лишь одна логика — логика стиля. «Малютин не предтеча,— говорил он.— Его глаза обращены слишком назад. Малютин сказочник. Это очень много, но недостаточно. Непокорная греза — право художника. Но искусство — величайшая из реальностей»³.

Говоря об изделиях художников, работавших в Абрамцеве и Талашкине, стоит отметить, что наиболее удачными и наиболее интересными оказались декоративные произведения, то есть

те предметы, утилитарная сущность которых не выступает на первый план. Именно в них художникам действительно удалось слить народные традиции с профессиональным искусством. Не последнюю роль здесь, конечно, играло и то обстоятельство, что эта область творчества была наиболее знакомой, наиболее освоенной и наиболее традиционной для художников, живописцев и декораторов. В отличие от работы над бытовыми изделиями типа мебели, где их фантазия и методы ограничивались утилитарной логикой самого предмета и образцом народного искусства, в этой области они чувствовали себя как в родной стихии и могли творить свободно и раскованно.

Образец в данном случае уже не имел того догматического значения и смысла, который ему придавался ранее. Среди вещей подобного рода можно назвать майолики М. Врубеля, несколько изделий Е. Поленовой, в частности дверь, выполненную по ее эскизу в Абрамцеве, роспись некоторых балалаек С. Малютина и М. Врубеля, мозаики и панно Н. Рериха и ряд других. Во всех этих произведениях народные традиции получили органическую переработку, войдя в синтез с искусством живописцев.

В них художникам удалось передать не форму, а дух подлинно народной поэзии и создать совершенно новые вещи, отвечающие своему времени. К сожалению, эта линия развития искусства в Абрамцеве и Талашкине не получила своего дальнейшего завершения. Она осталась почти незамеченной современной ей критикой, да и сами художники в большинстве своем отнюдь не считали ее основной, хотя лишь на этом пути могло возрождаться народное искусство. Однако этот путь оказался наиболее плодотворным и для собственно живописного творчества художников. Причем указанный процесс был двусторонним. С одной стороны, они вносили в произведения прикладного искусства живописные начала, интеллект и фантазию, а с другой,— усваивая и перерабатывая традиции народного творчества, обогащали свои живописные полотна новыми сюжетами и новыми формами. Это относится и к области театральной декорации, к работам К. Коровина, Головина и Врубеля. Так, например, эскиз декорации М. Врубеля «Город Леденец» к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» поражает отчетливым соединением фантазии художника с чисто народным пониманием архитектуры. Разрабатываемая М. Врубелем на протяжении 1890—1900-х годов в прикладном искусстве тема русских былин и сказок, овеянная романтикой

¹ С. Дягилев. Несколько слов о С. В. Малютине.— «Мир искусства», 1903, № 4.

² «Талашкино», стр. 49.

³ Там же, стр. 50.

народного творчества, нашла впоследствии свое завершение и в его станковых произведениях «Царевна Лебедь», «Богатырь», «Пан». Последнее полотно — самый яркий пример обогащения творчества М. Врубеля народно-национальными чертами. Здесь М. Врубелю, как, пожалуй, ни в каком другом произведении, удалось передать не только характерно русский пейзаж, освещенный красноватым серпом луны, но и показать русского крестьянина, пастуха-славянина с грубым скуластым лицом, обрамленным седыми кудрями и бездонными, лукавыми синими-синими глазами. Его корявые узловатые руки, напоминающие могучие ветви деревьев, и косматые ноги, словно вырастающие из почвы, накрепко связывают его с землей. Да и весь этот фантастически сказочный и одновременно необычайно реальный образ, в котором слились вековые черты славянина, воспринимается почти как символ этой земли, как ее порождение, ее муза и ее поэзия.

Та же тяга к народному сказывается и во многих других произведениях М. Врубеля, причем зачастую он приникает к этому кладезю не прямо, а опосредованно, через былинку, сказку, музыку и поэзию, но везде он стремится увидеть эти явления так, как видели их те, кто сам сочинял сказки, резал узоры и слагал песни. Такая трактовка сюжетов характерна, в частности, для его росписей балалаек, выполненных в Талашкине, на мотивы русских народных сказок. Любопытно, что в этих росписях встречаются варианты его будущих станковых произведений — «Царевна лебедь», «Пан» и др.

Не менее благотворное воздействие сказало изучение народного творчества на работу таких художников, как Н. Рерих и С. Малютин. В качестве примера достаточно назвать ряд панно и цикл исторических картин Н. Рериха, а также акварели и архитектурные проекты С. Малютина.

В целом, же возникшие на рубеже XIX—XX веков различные кустарно-художественные мастерские не сумели возродить русское народно-декоративное искусство. Вопрос о том, куда идти в прикладном искусстве — вперед к массово-художественной промышленности или назад к кустарным производствам — с самого начала получил одностороннее разрешение. Выпускаемые изделия предназначались в основном для буржуазной или, во всяком случае, зажиточной публики, ибо характер производства делал их весьма дорогими, а соответствующие вкусы покупателя вольно или невольно налагали определенный отпечаток и на изделия. Непонимание же основных законов народного творчества, а также специфики прикладного искусства приводило художников к созданию неприемлемых для быта вещей, большинство из которых так и не получило широкого распространения, а это привело различные мастерские к упадку. Но другого решения в условиях буржуазного общества с развивающейся промышленностью и не могло быть.

Значение таких центров, как Абрамцево и Талашкино, состоит в том, что их изделия пробудили живейший интерес у русского общества к проблеме национального в декоративном искусстве. Эти же произведения вызвали глубокую заинтересованность в судьбах прикладного искусства и у самих художников-профессионалов. Отныне многие из них начинают пристально изучать народное творчество и пробовать свои силы в прикладном искусстве.

Художники, работавшие в этих центрах, сумели, пусть еще робко и далеко не совершенно, наметить и пути освоения народных традиций в прикладном творчестве.

В дальнейшем это позволило на месте этих центров и при известной преемственности организовать художественные артели, изделия которых получили распространение уже в наше, советское время.

ФАБРИЧНЫЕ ТКАНИ

Н. В. РОМАНОВА

*

Текстильная промышленность России в конце XIX века переживала период стремительного подъема. Правда, не все ее отрасли развивались с одинаковой быстротой. Неравномерность их роста была связана с особыми условиями, создавшимися при переходе к капиталистическому производству в пореформенную эпоху. Бурно росли хлопкопрядильная, хлопкоткацкая, красильная, ситценабивная промышленность. Другие отрасли — шерстоткацкая, шелкоткацкая — развивались гораздо медленнее, а некоторые, как, например, суконная или полотняная, обнаруживали несомненные признаки упадка. Отставание это объясняется тем, что в предшествующий период производство полотна и сукноделие было связано с деревенскими кустарными и помещичьими предприятиями, число которых в описываемое время резко сократилось¹. Уменьшение объема суконного производства обуславливалось также постепенным вытеснением его шерстоткацким,

выпускавшим недорогие шерстяные и полушерстяные камвольные ткани.

Особенно сложно и противоречиво развивалась шелкоткацкая промышленность, которая по специфике своего производства обслуживала преимущественно господствующие классы, что, естественно, ставило ее в привилегированное положение по сравнению с другими отраслями². Однако в техническом отношении шелкоткацкие фабрики продолжали оставаться отсталыми. Даже такое большое предприятие, как «Т-во шелковых мануфактур»³, было механизировано лишь частично, несмотря на то что во главе его стояли мастера-иностранцы, специально приглашенные для постановки дела на европейскую ногу. В 1890-х годах на нем по-прежнему сохранялись цеха ручного ткачества, многие операции производились вручную, так что фактически большая часть продукции изготовлялась кустарным способом.

Другие шелкоткацкие фабрики, вырабатывавшие сложные дорогие изделия, переходили к производству мелкосерийной или даже единичной уникальной продукции. Предприятие

¹ Суконные фабрики до 1860-х годов разделялись на помещичье-дворянские и купеческие. Помещичье-дворянские предприятия, основанные на крепостном труде, в пореформенную эпоху закрываются, вытесняемые более производительными купеческими, основанными на вольнонаемном труде. «Ясно отсюда, что мы имеем здесь дело с двумя противоположными течениями, которые однако оба выражают развитие капитализма, именно: с одной стороны, упадок помещичьих заведений вотчинно-посессионного характера, с другой стороны, развитие чисто капиталистических фабрик из купеческих заведений» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 470).

Некоторое оживление в суконной промышленности намечалось в 1904—1905 гг. в связи с русско-японской войной, стимулировавшееся правительственными заказами на выработку солдатских сукон.

² «История Москвы», т. IV. М., 1954, стр. 102.

³ «Товарищество шелковых мануфактур» в Москве образовалось в 1881 г. в результате слияния двух предприятий: наследников П. О. Гужона и А. Мусси. В 1890 г. на предприятии было уже 1100 рабочих и выпускалось 13 тыс. кусков бархата и других шелковых тканей на сумму 1800 тыс. рублей, при том, что механизация фабрики была крайне примитивна и состояла в применении всего двух паровых машин. (См.: «История Москвы», т. IV, стр. 104; А. Голубев. Производство шелковых и парчевых тканей.— В кн.: «Историко-статистический обзор промышленности России», т. II, вып. I. СПб., 1833, стр. 196—197).

бр. Сапожниковых, прославившееся своей высокохудожественной парчой, обслуживало теперь по преимуществу церковь и царский двор. Оно изготовляло метровую парчу и отдельные изделия (ризы) для церковных облачений, для парадных придворных церемоний (в частности, были изготовлены одеяния для коронационных торжеств 1896 года), государственные и полковые знамена, тканые иконы и т. д. Уникальные ткани и отдельные художественно исполненные изделия работы мастеров фабрики бр. Сапожниковых представляли на международных выставках национальное текстильное производство России.

Существовавшие наряду с большими текстильными производствами мелкие полукустарные мануфактуры, которых к концу XIX века насчитывалось еще довольно много, уже не определяли лица русской текстильной промышленности. Их изделия, очень качественные и высоко ценимые, по количеству выпускаемой продукции и особенно по себестоимости не могли конкурировать с фабричными. Широко представленные на выставках, они¹, как и уникальная продукция шелкоткацких фабрик, не характеризовали состояние русской текстильной промышленности, занятой по преимуществу массовым выпуском дешевых хлопчатобумажных тканей.

К началу XX века хлопчатобумажное производство становится ведущим в текстильной промышленности России. Трехгорная мануфактура Прохоровых, ситценабивные фабрики «Товарищества Эмиль Циндель» и «Товарищества Альбрехт Гюбнер» в Москве, текстильные фабрики Петербурга, Иваново-Вознесенска, Твери, Ярославля представляли собой хорошо развитые капиталистические предприятия. Неоднократная их реконструкция, модернизация оборудования, замена мелких паровых двигателей более крупными и другие многочисленные технические усовершенствования во много раз увеличили их мощность². За послед-

нюю четверть XIX века производительность больших предприятий возросла в среднем в 3—4 раза, а на некоторых фабриках — и во много раз больше³.

Необычайно быстрый прогресс в области хлопчатобумажной промышленности был особо отмечен на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве.

Изменился и характер выпускаемой продукции. В отличие от предыдущего периода отныне упор делается на дешевые хлопчатобумажные ткани, выпускаемые в огромных количествах, в то время как дорогие сорта, требующие высококачественного сырья, сложной художественной отделки, занимают теперь второстепенное место.

В начале XX века отечественные фабричные ткани прочно входят в быт всех слоев общества. В одежде и в убранстве помещений начинают преобладать вещи и изделия фабричного производства. Дешевая машинная продукция самых разнообразных типов растекается по всей России и за ее пределы. Даже крестьянство, столетиями придерживавшееся традиционных представлений в быту, стало изменять свой уклад. Еще каких-нибудь 25—30 лет назад одевавшееся исключительно в домотканые одежды, оно спешит приобщиться к «городской культуре». В его одежду и убранство дома постепенно входят покупные фабричные изделия. Особенное распространение получают кубовые сарафанные

вые паровые машины, в результате чего мощность фабрики с 1853 по 1890 г. увеличилась в 12 раз. (См.: «История Москвы», т. IV. М., 1954, стр. 102. Более подробно: Р. Михалюков. 150 лет Трехгорной мануфактуры.— «Вопросы экономики». 1949, № 11, стр. 28—43).

Введение новой технологии, быстрое развитие многоцветной печати, применение хлора при отбелке, использование синтетических красителей вместо органических существенно изменило производственный процесс. Все эти мероприятия позволили многократно увеличить выпуск тканей, значительно снизить их себестоимость и расширить ассортимент. Н. Н. Соболев приводит такие данные: «В 20-х годах XIX столетия обыкновенный ситец стоил 60 копеек аршин и выработывалось до 12 000 пудов пряжи. В 1855 году такой же ситец стоил уже только 18 копеек аршин и пряжи выработывалось 1 600 000 пудов... В 1873 году цена на ситец спустилась до 10 копеек за аршин и производство увеличилось чуть ли не вдвое». (Н. Соболев. История украшения тканей. М.—Л., 1934, стр. 407).

По данным ситценабивной фабрики «Т-ва Эмиль Циндель» выпуск тканей за 29 лет (с 1865 по 1894 г.) увеличился с 5,6 млн. до 50 млн. метров, то есть почти в 9 раз. В 1894 г. фабрикой было выпущено продукции на 9,5 млн. рублей. (В. Курачтанов. Первая ситценабивная. 1960, стр. 3, 9, 10. Подробно о фабрике Э. Циндель см.: «Десятилетие Т-ва ситценабивной мануфактуры Эмиль Циндель в Москве». XXV. 1874—1899. Историко-статистический очерк. М., 1899.

¹ Так же как и народные изделия шелкоткацких фабрик, главные «старопаоловские» платки, кашемировые шали и другие штучные изделия кустарных и полукустарных мануфактур постоянно экспонировались на международных выставках и как высококачественные «экзотические» с точки зрения европейских ценителей, товары, неизменно завоевывали первые призы.

² На Трехгорной мануфактуре, самой крупной Московской ситценабивной фабрики (основана в 1799 г.) была дважды проведена реконструкция в конце 1860-х и в начале 1880-х гг. Было поставлено более современное машинное оборудование, в том числе железные запарные и хлоровые усовершенствованные валы для печатания, установлены но-

ситцы и рубашечные ткани; занавески, украшенные яркими крупными букетами, разделявшие избу на две части; сатиновые цветастые наволочки на подушках; пестрые ситцевые одеяла и покрывала фабричной работы. Очень скоро эти вещи становятся обычными в крестьянском быту, который все более тяготеет к подражанию городскому.

Интересно отметить, что даже в традиционной народной крестьянской одежде, наиболее устойчивой к изменениям и в ряде местностей еще долго сохранявшейся установившиеся формы, находят место фабричные материалы. Так, например, в костюмах крестьянок Смоленской губернии, из поколения в поколение переходящих от матери к дочери, только рубахи продолжали по-прежнему делаться из дмотканого полотна и вышиваться вручную, а ситец на сарафане и отделка лентами, тесьмами и т. д. были фабричного производства.

Повсеместное распространение фабричных товаров, заполнивших города и деревни машинными изделиями и тканями, не могло не оказывать влияния на эстетические представления народа. Входя в повседневный быт, они незаметно проникали в сознание людей, постепенно формируя новые эстетические критерии, новые художественные вкусы. Старые, патриархальные, давно установившиеся понятия о красивом начинают казаться слишком «примитивными» и «отсталыми» по сравнению с «новомодными», «городскими», пришедшими в деревню вместе с фабричными товарами.

Неискушенность и непритязательность вкусов крестьянства умело использовались фабриками для сбыта низкосортных тканей. Распространение их в большой мере способствовало искажению природного художественного вкуса народа.

Хлопчатобумажные ткани, предназначенные для внутреннего рынка, учитывали покупательную способность и вкусы разных слоев населения. Выпускались материи для города и для деревни, дешевые для рядового потребителя и более дорогие для обеспеченной части покупателей. Но самой распространенной, самой модной тканью в 1880—1890-х годах был ситец¹. Его можно было встретить везде: в столице и на глухой окраине России, в дворцах богатей и в лачугах бедняков. Однако главное внимание фаб-

рик было направлено в это время на освоение и расширение наиболее емкого внутреннего крестьянского рынка. Выпуск тканей для многомиллионного крестьянства открывал для предприятий невиданные еще перспективы расширения производства и сулил баснословные прибыли предпринимателям.

В 80—90-х годах XIX века в текстильной промышленности России складывается специальный «крестьянский» ассортимент². Ткани этого ассортимента разделялись на две большие группы: плательные и занавесочные. Первые (плательные) более отчетливо выражали «крестьянскую» специфику, ее традиционные национальные черты, в то время как вторые (занавесочные) — более новые в быту и имевшие скорее декоративное, чем утилитарное назначение, были более независимы от традиций, в них свободно komponуются и варьируются заимствованные с иностранных образцов или перенесенные с других видов тканей мотивы узоров. Наиболее ходовыми сортами крестьянского ассортимента были ситцы, сатины, саржи, сарпинки, бязи, камки, плисы, а также недорогие декоративные кретоны.

В крестьянском плательном ассортименте при разнообразии и различии входящих в него видов тканей можно отметить независимо от происхождения образца определенную стилистическую общность. Она опиралась на непоколебленную еще в народе традиционность вкусов, на воспитанную столетиями привязанность к привычным декоративным мотивам, колористическому строю и художественным принципам русской ручной набойки и ситценабивного производства XIX века. Несмотря на расслоение деревни, на проникновение в крестьянский быт новых «городских» вкусов, это традиционное начало в украшении тканей оказалось очень устойчивым. Многие типичные образцы тканей «крестьянского» ассортимента сохранились в нашей текстильной промышленности до настоящего времени.

Эта устойчивость традиционных форм в известной мере регламентировала текстильное производство и заставляла фабрики приспособляться к выпуску тканей, соответствовавших эстетическим представлениям крестьянства. Фабрики Иваново-Вознесенска, Трехгорной мануфактуры отчасти намеренно специализировались на имитации ручной набойки. При этом до-

¹ Несколько ранее, в 1870—1880-х годах, ситец находил место и в придворном быту. Так, в Гатчинском дворце в ряде павильонов Александра II мебель и стены были обиты ситцами с мелким цветочным рисунком.

² См.: Ф. Рогинская. Советский текстиль. М., 1930. В своей книге Ф. Рогинская совершенно правильно выделяет ткани «крестьянского» ассортимента в отдельную группу.

стигалось большое совершенство в передаче характерного для ручной набойки небрежно нанесенного мелкого рисунка и даже своеобразного «напльва», неизбежного в кустарном производстве. Выпускались ситцы с простым мелким рисунком — червячками, звездочками, горошком, точками, а иногда с отдельными цветочками, листиками или букетиками, разбросанными по темно-синему или темно-коричневому фону, напоминавшими кустарную пестрядь.

На Трехгорной мануфактуре не только артистически имитировали ручную набойку, но, развивая дальше это направление, вырабатывали «крестьянские» ткани самых разнообразных рисунков. Узоры этих тканей частью совершенствовали художественные приемы ручной набойки, частью брались с иностранных образцов, как говорили на фабриках, «прививались» русским тканям, частью переносились с других видов текстиля, например с тканей так называемого «восточного» ассортимента.

Особенной славой пользовались сарафанные кубовые ситцы — красивые, темных тонов, прочно окрашенные ткани с некрупным, но четким, обычно растительным рисунком. Наиболее распространен был ситец с цветочным узором по глубокому синему полю, от которого эти ткани и получили свое название — кубовых.

Кроме мотивов, взятых из ручной набойки, наиболее часто встречающимся узором сарафанных ситцев были так называемые «букеты». Они представляли собой отечественную переработку западноевропейских образцов с мелким цветочным рисунком, именовавшихся в производстве «мильфлерами». Свое происхождение этот узор вел от французских тканей «рококо». Разнообразные мелкие рисунки «мильфлеров» очень хорошо «привились» на сарафанных ситцах. Исполненные в полную силу цвета на темно-синих, иногда черных или темно-коричневых фонах, они получили совершенно новое звучание. Детальная, но лишенная жесткости и сухости разработка рисунка, простота и четкость контуров, яркие чистые тона, составлявшие благородную темную гамму, были характерны для русских тканей рассматриваемого типа. По этим признакам их легко было отличить от иностранных ситцев, чаще всего «белопольных», с неярким, несколько расплывчатым рисунком.

Удачно был приспособлен и прочно вошел в ассортимент сарафанных ситцев узор, называемый в производстве «челяби» и выпускавшийся в оригинале для Средней Азии и для экспорта в страны Востока. Он представлял собой три-

листник, заполненный внутри более мелкими растительными формами. «Челяби» почти без всяких изменений, но в более гармоничных расцветках узора переходили в кубовой сарафанный ситец.

Большое место в «крестьянском» ассортименте занимали рубашечные ткани с мелким узором, называвшиеся в производстве «сетки» (на валу этот узор действительно был похож на сетку). Чаще всего они выпускались ярко-розового цвета¹ с мелким штриховым рисунком черточками, реже в серых, голубых или сиреневых тонах. Черточки иногда заменялись червячками или мелкими горошками.

Другим похожим на рубашечные и очень популярным сортом ситца, употреблявшимся на женские кофточки, был «белоземельный». Рисунок его — простой мелкий растительный или цветочный, а чаще всего геометрический узор. По белому полю разбрасывались мелкие цветочки, букетики, травинки, листики или просто прямоугольники, квадратики, ромбики, звездочки, горошки, точки и другие простейшие орнаменты. Мотивы узора «белоземельного» ситца, как и рубашечной «сетки», были взяты из ручной набойки и издавна пользовались большой любовью в деревне. За быструю раскупаемость «белоземельный» ситец назывался «Царь-манера»².

К «белоземельному» типу относились и выпускаемые в огромных количествах женские головные платки (до сих пор пользующиеся большим спросом в деревне). Середина такого платка была заполнена мелкой точкой, а кайма представляла собой несложный растительный орнамент, прорисованный тем же тоном, что и середина³.

Новшеством в конце XIX века явился массовый выпуск «крестьянских» плательных тканей, отличавшихся от сарафанных большей сложностью рисунка, разнообразием расцветок и сортов материала. Кроме ситцев в эту группу входили сатины, саржи, репсы, шотландки, и другие виды тканей, выпускавшиеся раньше

¹ Розовый тон, типичный для крестьянских рубашек, встречался и в других «крестьянских» тканях, как в гладких, так и в узорных, например, наволочных. Это объяснялось тем, что он получался при применении очень дешевого и очень прочного ализариново-розового красителя. За прочность окраски эти ткани пользовались большим спросом в деревне.

² «Манера» — доска с вырезанным на ней узором, при помощи которой (в ручной набойке) узор наносится (набивается) на ткань.

³ В 1890 году только на Трехгорной мануфактуре было выпущено головных платков на 5 млн. рублей.

преимущественно для города. Хотя в расцветке этих материй по-прежнему преобладали темные фоны и спокойные сочетания, их колористическая гамма стала гораздо богаче и разнообразнее. Кроме традиционных — кубового, синевого и темно-коричневого — стали обычными голубые, фиолетовые, вишневые, зеленые и многие светлые, например серые или зеленоватые «салатные» тона. Впечатление большей полихромности, как правило, достигалось не столько за счет увеличения количества цветов, хотя и это имело место, сколько введением в узор нескольких оттенков цвета.

Моделирование оттенков одного тона, создававшее своеобразный декоративный эффект, было вообще очень типично для тканей конца XIX — начала XX века. Особенно часто эти приемы применялись в «крестьянских» тканях. Одним из примеров использования такой техники были плательные ситцы и сатины с узором, именуемым на производстве «пико». Он представлял собой сложный узор из мельчайших точек, скомпонованных в виде растительных или отвлеченных форм типа разного рода звездочек и т. д.¹

Большим спросом в деревне пользовались сатины с белым узором по темному фону, имитировавшим кружева. Иногда такой узор дополнялся точечным рисунком, заполнявшим все свободное поле ткани. Чаще всего оба эти приема совмещались: кружевной орнамент составлял кайму, а основное поле ткани покрывалось мельчайшей белой точкой².

Другим любимым «крестьянским» плательным узором был так называемый «огонек», создававший иллюзию нарядной дорогой материи.

«Крестьянские» плательные ткани, характеризующиеся весьма вольным обращением с отдельными элементами декора, отличались относительно свободной и широкой колористической гаммой, обогащенной техническими приемами типа «пико», позволившими давать большое разнообразие оттенков одного тона. Тем не менее они принадлежали к наиболее традиционной части «крестьянского» ассортимента. В массе своей они сохраняли тяготение к темным фонам, к простым тщательно разработанным узорам, к

четкой и красивой проработке деталей, к благородным, спокойным расцветкам, свойственным лучшим образцам русских хлопчатобумажных тканей. Эти качества позволяли им органично влиться в русское текстильное производство.

Крестьянские декоративные ткани в отличие от плательных менее традиционны; к тому же недавно вошедшие в крестьянский обиход, они в большей мере отражали специфические особенности искусства украшения тканей конца XIX — начала XX века. Их яркая декоративность, сочетающаяся с натуралистической выписанностью подробностей, крупномасштабность рисунка, известная колористическая резкость более отвечали новым художественным представлениям, вкусам и потребностям крестьянского и быстрорастущего городского населения. Правда, в деревенском быту они были новшеством и служили признаком приобретения к «городской культуре», свидетельством зажиточности и преуспеяния³.

Для наволочек выпускался плотный ситец или сатин с крупным узором, изображавшим обычно крупные розы с пышной листвой или гирлянды цветов. Искусно моделированные несколькими оттенками одного тона, они создавали впечатление дорогого шелкового материала⁴.

Наволочные ткани вырабатывались обычно в светлых расцветках: розовых, голубых, сиреневых, серых. Эффектные в декоративном отношении, тщательно отделанные, дешевые и прочные по окраске (розовые и сиренево-розовые тона воспроизводились при помощи все того же прочного и дешевого ализаринового красителя), они быстро завоевали признание в деревне.

Еще более яркими и декоративными были занавесочные ткани. Один из наиболее типичных узоров этих тканей — крупные красные розы с изумрудно-зелеными листьями на яркосинем (ультрамариновом) или черном фоне. Из других мотивов чаще всего встречались

³ Это обстоятельство отчасти объяснялось тем, что первоначально, когда декоративные ситцы только начинали проникать в деревню (в 1870—1880-х годах), они были значительно дороже плательных и их главным потребителем являлась зажиточная часть деревни. Массовый дешевый выпуск этих тканей, налаженный введением ряда технических усовершенствований с применением дешевых синтетических анилиновых красителей, сделал их более дешевыми и доступными для больших масс сельских покупателей.

⁴ На производстве узор этого типа именовался «камайз»; он был очень экономичен, так как благодаря ряду технических нововведений давал пять оттенков одного тона при помощи трех валов.

¹ Узор «пико» был очень экономичен в производстве, так как при помощи всего одного вала давал впечатление большого богатства рисунка и колорита. «Пико» темных расцветок относилось к очень популярным крестьянским «старушечьим» ситцам.

² Такие ткани были очень распространены в описываемый период. Они вырабатывались в больших количествах с помощью приема «пико» и назывались в производстве «коймы».

гирлянды цветов, перевитые лентами, букеты роз, вазы с цветами, медальоны, сплетенные из растительных форм. Хотя большинство из них выполнялось по абонемам и крокам, выписанным из-за границы, но в массе эти рисунки не являлись точными копиями иностранных образцов. В соответствии с отечественными вкусами и потребностями они, как правило, подвергались на фабриках значительной переработке, накладывавшей своеобразный отпечаток русского производства. В этих тканях ощущается переключка с современными им тенденциями развития русского декоративного искусства. Их яркие расцветки, часто резкие и контрастные — красные, вишневые, фиолетовые, изумрудно-зеленые, ультрамариновые и черные тона; детально разработанные с натуралистической мелочностью крупные цветочные и растительные рисунки создавали характерный и для некоторых других отраслей декоративно-прикладного искусства XX века декоративный эффект.

Массовое, все время возрастающее производство «крестьянских ситцев», типичное для развития русской текстильной промышленности конца XIX — начала XX века, не исчерпывало всего многообразия и самобытности текстильной продукции этого периода. Бедность крестьянства, ограничивавшая его покупательную способность, толкала промышленников на поиски внешних рынков сбыта. Экспансивная внешняя политика Российской империи, борьба за восточные рынки сбыта вызывали резкое увеличение так называемой «восточной» продукции, являвшейся традиционной для русского производства XIX века. На выработке «восточных» тканей специализировались целые области. Иваново-Вознесенские фабрики, еще в начале XIX века славившиеся своими «кашемировыми» тканями, сохраняли свою «восточную» ориентацию и в описываемый период. Конкуренция с иностранными фирмами в Афганистане, Маньчжурии, Китае и других странах Ближнего и Дальнего Востока требовала значительного расширения и модернизации «восточного» ассортимента. Значительно возрос спрос на эти ткани и на внутреннем рынке, в Средней Азии и в других районах России с мусульманским населением.

Ткани «восточного» типа обладали специфической жесткой, «лощеной» выделкой¹,

¹ «Лощеная» выделка получается при внесении в отделку повышенного количества апретов. Апреты — крахмалистые вещества, придавали тканям жесткость и блеск.

своеобразным, в значительной мере традиционным колоритом и рисунком. Во второй половине XIX века ассортимент этих тканей обогатился за счет включения в него ряда новых декоративных мотивов уже не восточного, а, как это ни парадоксально, западноевропейского происхождения. Такая разность декоративных истоков делила «восточный» ассортимент начала XX века на две группы. В первую входили ткани с традиционными «восточными» мотивами. Они именовались за границей «русскими». Орнаментика их, насчитывавшая сотни лет, веда свое происхождение от персидских и турецких тканей XV—XVI веков, а некоторые от еще более древних китайских и индийских. Во вторую группу входили материи с сильно переработанными, но все же вполне различимыми (если отвлечься от колорита) вариациями классических западноевропейских узоров. Большинство из них по композиции и графическому построению орнамента повторяли знаменитые образцы итальянских тканей Возрождения и французского текстиля XVIII века, питавших своими мотивами производство конца XIX века.

Обе эти группы тканей отличались специфически «восточным» колоритом, особой выделкой и составляли органичную и самобытную часть национального русского производства.

Наибольшей популярностью среди традиционной «восточной» продукции XIX века пользовались так называемые «кашемировые» ткани. Их узоры были давно известны в России и воспроизводились на русских тканях с конца XVIII века. В быту этот мотив назывался «огурцами» или «бобами»². Он отличался необычайно четкой графичностью, каждая мельчайшая орнаментальная деталь была тщательно прорисована. Крупные формы («огурцы») имели несколько разноцветных обводок по контуру, внутри которого располагался узор из растительных и цветочных элементов, сплетавшихся в сложный декоративный орнамент. Спокойная расцветка, состоявшая из множества гармонично подобранных тонов, воспринималась издали как однотонная. Эти ткани, простые на первый взгляд, требовали в производстве высокого мастерства гравирования и большого, по числу входящих в узор цветов (иногда более 10), количества валов.

² Непосредственное происхождение этого узора турецкое, но длительное производство на русских мануфактурах и фабриках привело к созданию своего национального русского, очень устойчивого варианта этого мотива.

Кашемировые ткани вырабатывались чаще всего в светлых расцветках — голубых, серо-голубых, сиреневых, розовых, серо-коричневых и серых — типичных для этого периода. Серо-розово-сиреневые или оливково-желто-зеленые расцветки вошли в производство под известным влиянием стиля модерн. В темных — коричневых, синих, черно-серых тонах «огурцы» вырабатывались как «крестьянский» ситец.

Сходным с «огурцами» по графичности контуров и подробной детализации был узор «челяби»¹, о котором уже упоминалось в связи с «крестьянскими» ситцами. Трилистник «челяби» заполнялся, как и «огурцы», мелким, ажурным цветочным или растительным орнаментом. Чаще всего он встречался в темных расцветках с контрастно выделяющимся на черном или коричневом фоне узором. К этой же группе материй с узорами восточного происхождения относились так называемые «бухарские» ткани, изготовлявшиеся для халатов. Это яркие, насыщенные по цвету, обычно полосатые ткани с «беспредметным», реже растительным орнаментом. Их лощеная, глянцевиная поверхность, с характерными затеками и переливами одного тона в другой создавала иллюзию шелка. Чаще всего они вырабатывались в типичных для «восточного» ассортимента сочетаниях желтого, оранжевого, зеленого и черного цветов. «Бухарские» ткани, как и «кашемировые», издавна производились в России и составляли неотъемлемую часть русского текстиля.

Вторая, более новая группа тканей «восточного» ассортимента отличалась крупным растительным или цветочным орнаментом, выполненным в реалистической манере, но в условных, очень интенсивных, специфически подобранных контрастных цветовых сочетаниях, придававших им характерный «восточный» колорит. Одним из излюбленных мотивов были расположенные полосами гирлянды роз, перевитые лентами, кружевами, иногда в сочетании с плодами, раковинами и другими формами. Зигзагообразные, спиральные, они развивались волнообразными рядами, идущими всегда в вертикальном направлении. Их выпуклая, объемная трактовка с подробной разработкой деталей, вычурность форм указывают на родство с «узорощем» французских тканей и «рококо».

Другой узор, восходящий к тканям итальянского Возрождения, состоял из букетов, цветов и медальонов, образуемых стеблями и листьями

растений, которые, разрастаясь по вертикали, плавно переходили один в другой. Этот узор «вырабатывался» в контрастных желто-оранжево-зеленых тонах, традиционных для «восточного» ассортимента, которые преобразовали его до неузнаваемости, так что, только отвлекаясь от цвета, лишь по композиции можно было угадать его происхождение.

«Восточные» и «крестьянские» хлопчатобумажные ткани — наиболее старая и традиционная часть русского текстильного ассортимента, сохраняющая значительную долю национальной самобытности, — развивали достижения русского текстильного производства первой половины XIX века. Большой удельный вес этих тканей в общем объеме производства, массовость их выпуска свидетельствовали не об угасании, как это полагали раньше, а о творческом развитии русских традиций украшения тканей XIX века. При этом новой чертой являлась значительная демократизация производства, выражавшаяся в резком расширении круга тканей для самых различных покупателей, с учетом вкусов и потребностей огромных масс населения. Вместе с тем наряду с сохранением лучших традиций прошлого в текстильном производстве намечаются новые тенденции, не вытекающие непосредственно из его предшествующего развития.

Условно называемые «городскими», эти новые тенденции в искусстве украшения материй сконцентрировали в себе многие противоречия, вызванные изменяющимися эстетическими представлениями эпохи. С наибольшей отчетливостью и остротой они проявились в большой группе тканей, выпускаемых для внутреннего сбыта в городах, пригородах и фабрично-заводских поселках. Получившая наименование «городского ассортимента», эта группа материй была очень неоднородна. Наиболее дешевая и, пожалуй, наиболее «современная» ее часть была предназначена для удовлетворения потребностей быстро растущего населения промышленных центров. Пополнявшие их вчерашние крестьяне, включившись в круг городских интересов, фактически порывали с деревней и жадно стремились к новому, еще не определенному в своих устоях, но отличному от прежнего «городскому быту». Среди этой части потребителей «крестьянские» ткани спросом не пользовались, так как не соответствовали их новым эстетическим идеалам, казались некрасивыми и немодными. Новоявленные горожане боялись выглядеть в них «серой деревенщиной», каковой себя уже не считали.

¹ Происхождение рисунка «челяби» восточное, но в отличие от «огурцов» — персидское.

В этих условиях открывались широкие возможности для распространения дешевых и часто безвкусовых материй, в больших количествах выпускаемых фабриками. При устойчивом сбыте, массовости и дешевизне тканей их художественной отделке не уделялось серьезного внимания. Дешевая «городская» продукция по яркости расцветок, броскости рисунка в большой своей части была в какой-то степени родственна «крестьянским» декоративным ситцам. Их связывала общая для большой группы художественных явлений начала XX века тенденция к повышенной колористической яркости, резкости и напряженности тональных отношений, тяготение к натуралистической разработке узоров.

Но, несмотря на внешнее сходство, «городские» ткани существенно отличались от «крестьянских». В них заметен более свободный выбор декоративных элементов и приемов украшения. Ежегодно выпускаемые в огромных количествах из Западной Европы абонементы и кроки во многих случаях становились проводниками шедших с Запада новых веяний. Здесь часто можно было встретить ткани с непривычным, откровенно стилизованным рисунком, с условным колоритом, чуждым деревенскому покупателю, но зато пользовавшиеся большим спросом в городе за свой экзотический или просто модный «декадентский» внешний вид.

Именно эти дешевые «городские» ткани чаще всего отличались дисгармоничными крикливыми расцветками, получавшимися в результате злоупотребления «модернистскими» тонами или ввиду малой изученности новых анилиновых красителей, дававших при неумелом применении неприятные разбеленные или пестро ядовитые тона.

Использование стилизованных, часто непонятных русским мастерам рисунков, механически скопированных с иностранных образцов без учета конкретных особенностей тканей, для которых они были предназначены, усугубляли отрицательный эффект. Эта дешевая низкосортная продукция, предназначенная для городских низов, оказывалась одним из источников распространения дурного вкуса.

В составе «городских» были и более дорогие, тщательно отделанные ткани: батисты, муслины, маркизеты, вуали, эпонжи, пике, окрашенные в модные светлые тона с легким ажурным узором. Такие ткани с цветочным или растительным орнаментом, выпускавшиеся обычно по модным, привезенным из Парижа

образцам, также назывались на фабриках «мильфлерами». На них обычно изображались мелкие цветочки — розочки, маргаритки, колокольчики, как бы небрежно разбросанные по светлому полю, в некоторых образцах дополнительно усыпанному еле заметной черной точкой. Иногда цветы были собраны в букетики или гирлянды, изящно перевитые черными лентами. Встречались узоры и в виде перышек, завитков, спиралей, а также других элементов неопределенной конфигурации и неясных очертаний, рассыпанных по фону в вихреобразной или круговой динамической композиции. Тонко прорисованные, нежных расплывчатых расцветок, как бы растворяющихся одна в другой, они производили впечатление необычайной воздушности.

Характерная особенность легких сортов тканей этого периода — своеобразное сочетание набивного рисунка с ткацким, называемое в простейших однотонных вариантах «узорной выработкой». Клетки, полоски, реже — простые узоры, выполненные ткацким способом, сливаясь с набивным рисунком, давали повышенную игру фактуры и цвета, являя сложный декоративный эффект.

Неуловимая неопределенность в манере исполнения, в серовато-белой акварельной гамме, в переливающимся неясном колорите, эскизность рисунка, как бы запечатлевающая на ткани мгновение в развитии композиции узора, наводит на мысль о влиянии импрессионизма на искусство украшения тканей.

Ткани с импрессионистическим рисунком были очень модны в Западной Европе в начале XX века и в больших количествах и разнообразного ассортимента ввозились в Россию. Отечественные ткани, отделанные в импрессионистическом духе, относились к описанным выше дорогим сортам.

Более дешевые хлопчатобумажные ткани, создававшиеся преимущественно по западным образцам и выпускавшиеся массовыми тиражами на многих фабриках, теряли в большой степени импрессионистические черты, присущие оригиналам, так как в процессе копирования рисунки претерпевали значительную переработку¹, вызывавшуюся экономическими причи-

¹ В массовом производстве они должны были быть дешевы и удовлетворять вкусам не только городского, но и сельского населения. С целью наибольшей экономичности на русских фабриках, при запуске иностранных образцов в производство сокращали число валов, количество прокаток и ряд других операций, обязательных на Западе. В то же время можно отметить, что эти мероприятия не только удеше-

нами и эстетическими запросами русских потребителей.

Выпускаемые отечественными фабриками по иностранным образцам ткани (особенно на Трехгорной мануфактуре) обычно заметно отличались от оригиналов. Попадая в производство, они претерпевали определенную «русификацию», в результате которой наши «мильфлеры» мало чем напоминали свои импрессионистические прототипы. Нежный акварельный колорит европейских «мильфлеров», достигавшийся большим числом прокаток, обеспечивавших претекание одного тона в другой, своеобразную «нематериальность», мимолетность впечатления от узора, заменялся сочным ярким цветом, а снятие ряда прокаток усиливало четкую графичность контуров. Светлые фоны часто заменялись темными. На синем кубовом фоне «русские мильфлеры», именовавшиеся на фабриках просто «пукетами», пользовались большим спросом в деревне как сарафанные ситцы. Вследствие описанных причин и условий, существовавших на большинстве фабрик, импрессионизм получил довольно ограниченное место в украшении русских массовых тканей начала XX века.

Практически гораздо большее влияние и распространение в текстильной промышленности имел развивающийся в этот период в живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве стиль модерн. Особенно сильно его влияние сказалось на «городских» тканях декоративного назначения.

Портьерные, мебельные ткани составляли в «городском» хлопчатобумажном ассортименте очень эффектную по оформлению и фактуре новую группу, впервые освоенную русской текстильной промышленностью только в конце XIX века. Фабрика «Т-ва Эмиль Циндель», введя «набивку по основе», первой стала выпускать гардинные и мебельные ткани типа «крепе», или так называемые кретоны. Эти дешевые и нарядные ткани очень быстро завоевали большую популярность среди городского населения, став в начале XX века неотъемлемой частью городского интерьера средней руки.

Хлопчатобумажные кретоны отделялись под дорогие гобеленовые ткани. Наряду с традиционными мотивами винограда, гвоздики, ваз с цветами и другими элементами, перешедшими с шелковых и дорогих мебельных и гардинных

тканей ткацкого производства, появляются новые, совершенно иного рода. Это маки или лилии на длинных, неестественно изогнутых стеблях с изрезанными, капризно завернутыми листьями, неведомые плоды и растения фантастической формы, экзотические раковины, морские чудовища, кораллы, водоросли, искусственно вытянутые, надломленные, причудливо друг с другом соединенные.

В эти годы подобное «узорочье» можно встретить не только в тканях, но в декоративной отделке домов, в чугунных балюстрадах, балконах и садовых решетках, в мебели и мелких деревянных резных изделиях, в росписи фарфора и фаянса, в вышивках и кружевах, в вишнетках и заставках книг.

Экзотика орнаментальных мотивов, стремление к изображению фантастических цветов и растений, обведенных жестким контуром, специфическая колористическая гамма, построенная на сочетании оливково-желто-коричневых, красно-вишнево-сиреневых или серо-розово-сиреневых тонов, указывали на несомненное влияние стиля модерн.

Его воздействие сказывалось и в интерпретации в тканях традиционных мотивов с многовековой историей. «Виноград» или «репейник» в новой трактовке становились почти неузнаваемыми. Грозди винограда деформировались, плоды удлинялись, листья делались плоскими, нарочито завернутыми, стебли неестественно вытянутыми и извитыми. Мягкие линии и плавные переходы ткацкого рисунка заменились четко вырезанным контуром механической печати. Растительный узор в декоративных тканях стал часто сочетаться с геометрическим орнаментом в виде полос или каймы, а иногда и как самостоятельный мотив.

В текстильной промышленности влияние стиля модерн ограничивалось «городским» ассортиментом. Ткани с модернистски искаженными узорами, неестественных расцветок не находили покупателей в деревне, хотя по цене наиболее дешевые сорта «городских» материй были вполне доступны крестьянству. Спрос на них поддерживался главным образом модой, и по массовости распространения они никак не могли конкурировать с «крестьянскими», самобытными, отвечавшими более устойчивым вкусам народа.

В эти же годы делались попытки создания тканей в псевдорусском стиле, но они не получили сколько-нибудь заметного распространения ни в городе, ни в деревне. На них воспроизводились узоры русских вышитых рубашек и

ляют, но и улучшают художественные качества тканей, придавая им характерные для отечественных тканей специфические черты русского национального производства.

полотенец, иногда изображались целые сцены, вроде народных гуляний и кулачных боев. Колорит их строился главным образом на сочетании белого фона с красным и голубым рисунком (цвета русского государственного флага) и истинного тонального богатства русской народной вышивки не передавал. Эта продукция пользовалась официальной поддержкой правительства, как и многие другие подобные начинания¹.

¹ Например, в 1880-х годах военная форма была заменена на «русскую национальную», состоявшую из широких шаровар и кафтана с оборями, якобы более соответствующую духу русской армии, нежели старые мундиры прусского образца.

Несмотря на красочность, своеобразное богатство и оригинальность «городского» ассортимента начала XX века, большинство его декоративных мотивов оказалось недолговечными и уже в середине второго десятилетия стало решительно заменяться новыми. В середине десятых годов выходят из моды ткани с модернистским рисунком, уступая место новым кубистическим, футуристическим. Зато «крестьянские» ткани оказались необычайно стойкими, а традиции их настолько сильными и долговечными, что многие из них дожили до наших дней и до сих пор украшают современные хлопчатобумажные ткани.

ФАРФОРОВАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Л. В. АНДРЕЕВА



Процесс капитализации керамического производства, протекавший неуклонно в пореформенные десятилетия, вступил с конца 18-х годов в новую фазу. К этому времени определяющим становится не мануфактурный тип организации промышленности, а фабрично-заводской. Вслед за мануфактурой помещичьей ушла в прошлое мануфактура капиталистическая, на смену им выступила крупная машинная индустрия.

Экономическое состояние керамической промышленности характеризуется прежде всего стремительной концентрацией производства, резким расширением больших предприятий и сокращением мелких, значительным увеличением роли машин и технических усовершенствований.

Основанное в 1889 году крупнейшее в России «Товарищество по производству фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова» в Москве монополизировало к 1895 году эту отрасль промышленности и полностью подчиняет ее своему влиянию¹. История фирмы М. С. Кузнецова

наиболее показательна для конца века. Каждые десять лет М. С. Кузнецов удваивал мощность своих фабрик и к 1895 году, владея примерно седьмою частью всех заводов России, заметно превысил половину годового выпуска фарфора и фаянса по стране². Его основной завод — Дулевский — менее чем за 20 лет был превращен в крупнейшее фарфоровое предприятие России.

Количество заводов в конце XIX — начале XX века не было постоянным. Оно то резко падало под влиянием крайне обострявшейся конкурентной борьбы, то неожиданно быстро начинало возрастать в силу стихийного проявления предпринимательской инициативы, стремящейся использовать резервы местных рынков сбыта³. Однако несмотря на колебания численности предприятий, их общая производительность неизменно увеличивалась из года в год.

Изменилось к этому времени и размещение фарфорово-фаянсовых фабрик и заводов. В отличие от предыдущих десятилетий, на протяжении которых ведущим оставался Москов-

¹ Унаследовав от отца в 1865 году два фарфоровых завода — Дулевский в Московской губ. и Рижский в городе Риге, М. С. Кузнецов в 1870 г. приобретает один из лучших фаянсовых заводов России — завод Ауэрбаха в Тверской губернии, после чего основывает собственное фаянсовое производство в Харьковской губ. — в Будах в 1886—1887 г. и Славянске в 1890—1892 гг., в 1891 г. покупает знаменитый фарфорово-фаянсовый завод Гарднера под Москвой, а в 1894 г. завод Карякина и Рахманова в Ярославской губ., в 1898 г. он берет в аренду, а в 1911 г. приобретает фаянсовый завод в Калужской губ., принадлежавший Акционерному обществу

Мальцевских стекольных заводов. (См.: «Сведения о торговой деятельности высочайше утвержденного Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова в Москве». М., 1898, стр. 2; А. Салтыков в Русская керамика. М., 1952).

² «Альбом участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Н. Новгороде в 1896 г.». СПб., 1896, ч. II, стр. 14.

³ Свод данных о фабрично-заводской промышленности в России за 1897 год. Материалы для торгово-промышленной статистики». СПб., 1900, стр. XIV—XV.

ский, Гжельский керамический район, в начале 1890-х годов крупные заводы создаются и в других областях, также в местах традиционных керамических промыслов, близко расположенных к источникам сырья, топлива и рынкам сбыта — в Харьковской, Тверской, Новгородской и других губерниях.

Ведущей отраслью керамического производства остается фарфоровая. Практически ценные свойства фарфорового черепка — прочность, химическая стойкость и другие — в сочетании с высокой эстетической выразительностью материала — белизной, прозрачностью, блеском поверхности — обеспечили фарфору первое место среди других видов керамики — фаянса и майолики. Кроме того, по характеру и сложности технологических операций фарфоровое производство тяготело к разряду заводских почти с момента своего возникновения. Естественно, что с развитием массового изготовления бытовых предметов фарфоровые, а затем и фаянсовые фабрики, подверглись расширению и индустриализации.

В процессе капиталистического развития происходит своеобразное изменение «функций» керамических материалов, закрепление за ними новых бытовых и производственных сфер. Фарфор и фаянс постепенно вытесняют из жизни городского и зажиточного сельского населения поливную гончарную посуду, а в ряде мест — металлическую и деревянную утварь. Как промышленные материалы они переживают процесс известной «демократизации». В отличие от них керамика, хотя и служит еще во многих районах страны для производства утилитарно необходимых предметов, широко используется в конце XIX века как декоративный материал. Появляются большие заводы по производству печных и фаянсовых изразцов, архитектурных деталей из терракоты, плит для пола и облицовки стен.

Непосредственно связанная со строительством архитектурно-декоративная керамика, подобно электротехническому фарфору и санитарному фаянсу, постепенно складывается в самостоятельную ветвь промышленности, готовую полностью отделиться от той ее части, которая обслуживает быт и оформляет интерьер.

Одновременно с этим на рубеже XIX—XX веков организуются специальные художественные керамические производства, занятые, как правило, исполнением скульптуры и декоративных ваз, фигурных изразцов и глазурованных плит, каминов и печей. Это завод С. И. Мамонтова, основанный в Абрамцеве в июле 1890 года

и в 1896 году переведенный в Москву на Нижнюю Масловку; небольшой завод С. Г. Дунаева близ ст. Хотьково под Москвой, основанный на рубеже веков; в самом городе — артель художников «Мурава» (существовавшая с 1904 года) и мастерская Строгановского училища, ставшая благодаря деятельности талантливого керамиста-изобретателя Г. В. Монахова одним из виднейших керамических производств того времени; под Петербургом — предприятие «Гольдвейн и Ваулин», учрежденное в 1903 году бывшим техническим руководителем Абрамцевской мастерской — П. К. Ваулиным.

Художественная керамика обособляется от промышленной, а усилия ее авторов, принявших участие в работе мастерских, сосредотачиваются исключительно на изделиях малосерийных, часто уникальных, сугубо декоративных по своему назначению. Именно с этого времени майолика и терракота, хотя и не признанные еще как полноценные материалы искусства, все чаще и чаще привлекают к себе внимание художников-профессионалов, а грубая «простонародная» глина, одухотворенная творчеством больших мастеров, приобретает иную ценность. Изделия из нее оказываются достойными домов столичной аристократии и гостиных меценатов-буржуа, а сам материал вступает в пору своей эстетизации.

Многообразие задач, вставших в эти годы перед керамической промышленностью, и разнонаправленность устремлений отдельных предпринимателей не позволяют представить ее развитие в виде единого, плавно протекавшего процесса. Так, владельцы вновь созданных художественно-керамических мастерских вдохновлялись в значительной мере интересами искусства, понятными, правда, весьма изолированно от общего хода исторического процесса. Их деятельностью руководила мысль о возрождении в России некогда славного майоликового производства. В противоположность им владельцы фарфоро-фаянсовых заводов преследовали чисто коммерческие цели.

Художественное творчество в керамике и ее промышленное становление идут в эти годы параллельно, не взаимодействуя друг с другом.

Лишь деятельность Императорского петербургского фарфорового завода, находившегося в исключительно привилегированном положении и полностью освобожденного от забот о рентабельности, давала возможность и тогда поставить проблемы искусства в практическую связь с проблемами производства.

Нельзя сказать, чтобы предприниматели ти-



Пепельница, вазочка, чернильница. Керамическая мастерская Строгановского училища. Около 1910 года. Частное собрание в Москве

па М. С. Кузнецова недооценивали необходимость оформления посуды. Напротив, правильно поставленная коммерция непременно учитывала эстетическую привлекательность изделия для его потребителя. Это одно из важнейших условий увеличения сбыта и получения дополнительной прибыли. Но, внимательно изучая и оценивая спрос, заводчики лишь приспособлялись к нему и совершенно игнорировали вопрос о возможном воздействии прикладного искусства на художественное сознание общества. Выпуск посуды был четко дифференцирован по социальному признаку и вкусам покупателей. Петербургский завод братьев Корниловых обслуживал главным образом столичную бюрократию и столичных коммерсантов, кузнецовские заводы продавали фарфор богатым торговцам, предпринимателям, чиновникам, широкому кругу городского мещанства, кулацкой деревне.

Практицизм пронизывал всю деятельность фарфоровых и фаянсовых заводов. Утилитарное направление фабричного производства уничтожило художественное начало в повседневных предметах быта.

Одной из отличительных черт данного периода является массовый характер выпуска бытовой посуды. Однако именно «массовость» фар-

форо-фаянсовой промышленности рубежа веков нуждается в некотором уточнении. Нет сомнения в том, что социальные процессы, проходившие в городе и деревне, например расслоение крестьянства и увеличение городского населения, подготовили для промышленности широчайший рынок сбыта, стимулировали в значительной степени ее развитие. Тем не менее направленность промышленности на производство массовой продукции отражала в те годы не уровень общественного сознания, возникла не как результат социальных задач, поставленных обществом перед нею, а обуславливалась развитием экономики — ростом капитала и производительных сил. Поскольку массовость, как определяющее качество фарфоро-фаянсовой промышленности тех лет, явилась порождением экономических предпосылок, то и производство в целом носило коммерческий характер.

Значительно изменился заводской ассортимент. Преобладающее значение получила бытовая посуда: чайная — как правило, из фарфора, столовая — чаще всего из фаянса. Выпуск скульптуры, столь популярной в прежние годы, на больших заводах был прекращен вовсе; «фарфоровая кукла» осталась уделом мелких фабрик и кустарных производств.

Заметно поднялось техническое качество массовых изделий. Многие материалы — каолин, кварц, шпат — выписывались М. С. Кузнецовым из-за границы уже очищенными и подготовленными к производству. Материальная сторона дела была налажена хорошо и обеспечивала прекрасный «товарный» вид кузнецовской посуде. Фарфор был чистым и белым, краски отличались яркостью и глубиной тона, а глазурь приобрела равномерно сильный блеск.

Между тем на кузнецовских заводах не было профессиональных художников, которые бы работали над новыми формами или рисунками росписи. На крупнейшем Дулевском заводе посуда делалась «на город» и «на село», причем более дешевая расписывалась, как правило, от руки. На первый взгляд, это кажется странным, ведь ручная работа дороже механической и позволяет сделать рисунок более живым и своеобразным. Действительно, как будто так. Но в конце XIX века ручная роспись была обесценена и сведена нередко к штампу. Без конца убыстрявшийся темп работы не позволял живописцу проявить в росписи изобретательность и фантазию. Почти бессознательная, лишенная творчества работа притупляла у мастеров живое чувство формы, цвета и лишала их деятельность инициативы и оригинальности. Из большого числа узоров выживали только самые экономные по операциям, самые привычные для мастеров — потомственных жителей Гжели.

«Быстрodelьная» ручная роспись даже не считалась «живописной» работой. Она не требовала художественной одаренности, а предполагала лишь навык. От нее отличались трудоемкие и особенно ценившиеся ручные разделки — «травленный борт», «мастичный орнамент», которыми украшали дорогие столовые и чайные сервизы¹. Выполнение их требовало изощренного мастерства, искусного владения кистью, так как линии орнамента были исключительно тонкими, а сам он сложным по рисунку.

Между тем традиционные живописные рисунки — «агашка»², «прозолоть красное» и

«прозолоть синее клеймо», «нутро» и «полнутро», «манер» и «виноград» — сохраняли, несмотря на неизбежную схематизацию и упрощение, присущее народному искусству понимание красоты. Они были чрезвычайно устойчивы по композиции, обнаруживали характерную приверженность к цветочному мотиву и звонким краскам, основывались на приемах быстрой мазковой техники письма. В них удерживался веками копившийся в народе опыт, вообразивший в себя и художественную одаренность «редкостных живописцев», и коллективную мудрость многих поколений мастеров. Веками ручная кистевая роспись «училась» быть быстрой и гибкой, приспособлявая узоры и технику к требованиям стремительно меняющейся жизни. Этими рисунками расписывалась самая дешевая и ходовая посуда для села, «трактирный» фарфор и так называемый «азиатский товар», вызволившийся в Бухару, Персию и Афганистан. Конечно, наиболее красивым и праздничным был экспортный «восточный» фарфор, который назывался так не по мотивам изображенного на нем орнамента, а потому что охотно раскупался в странах Ближнего Востока. Буйная, стихийная красочность русского фарфора и фольклорный характер образов растительного мира помогли ему одержать верх над европейским фарфором и всецело овладеть рынком, ранее принадлежавшим Англии и Германии.

На больших и малых чайниках — заварных и доливных — подобных тем, что изображены Б. М. Кустодиевым в картине «Московский трактир» (1916)³, цвели крупные алые розы, на жарком зареве фона, окрашенного розовым кармином (так называемый «манер» темнели синие ленты густого кобальта.

Краски в росписях не боялись контрастов, они звучали в полную силу и приходили в согласие лишь благодаря равной интенсивности каждого тона. Розовый бутон живописцы смело окружали зелеными листьями, на сверкающей белизне фона горячим пурпуром рисовали «виноград», а в резервах, оставленных при сплошной заливке фарфора синим или красным писали раскидистый букет — цветистый и жизнерадостный («мушель»).

Расположение узора было отработанным, композиция строилась на началах симметрии.

на заводах несложной росписью дешевого фарфора. Исполнение цветка занимало у мастериц полминуты.

³ Или на акварелях Б. М. Кустодиева «Трактирчик», «Извозчик в трактире» и некоторых других из серии «Русские типы».

¹ После програвки фарфора плавиковой кислотой, узор, предварительно защищенный лаком, оказывался выпуклым по отношению к фону. При окончательной отделке «травленный борт» золотили и шлифовали. «Мастичный орнамент» был также рельефным. Специально приготовленная густая мастика кистью накладывалась на поверхность предмета в виде тонкого «жгутика».

² «Агашкой» называли розан; слово произошло, вероятно, от нарицательного имени женщин-живописок, занимавшихся

Цветок или гроздь винограда помещались всегда по оси сферической стенки чайника, в самой выпуклой его части. Лепестки роз или крупные ягоды не имели объемной свето-теневой формы. Их изображение, как это нередко делалось в народном искусстве — иконописной темперной живописи или лаковой миниатюре, — оживлялось тонким кружевом золотых штрихов — прозолотью. Легкие нити золота, мягким блеском объединявшие растительный мотив, вплетали его в блики стекловидной глазури и помогали узору слиться с материалом и объемом сосуда.

Над формами массовой посуды никто не работал. Здесь как и в живописи, властвовала традиция. Круглые, шаровидные чайники, цилиндрической формы кружки, так называемые блюда-«тазик», полукруглая пиала и тарелка «с бортом» не менялись в течение десятилетий и стали «классическими» для массового фарфора. Они состояли из простейших геометрических объемов и были отработаны долготелней практикой заводов, выпускавших ходовой и «трактирный» товар.

Формы посуды были несколько тяжеловаты и по ощущению материала напоминали близкий гончарству кустарный фарфор. Их очертания и пластика не привлекали к себе особого внимания. И это характерно. Цвет и роспись в массовом фарфоре были гораздо более активными, зрительно подчиняли себе объем. В формах чувствовалась свойственная народной керамике разумная и строгая простота, щедрая полнота объемов, крепкая слаженность частей и добрая сработанность. Они были словно родственны облику кустодиевских ящичков из «Московского трактира», стриженных в кружок, высоко и туго подпоясанных, подчеркнута степенных и представительных.

Если эмоциональная выразительность и художественные особенности массового фарфора — «трактирного», «азиатского», сельского, — несомненно, близки народному искусству, то более дорогие изделия обнаруживают связь с некоторыми новыми веяниями искусства, воспринятыми, однако, поверхностно, сквозь обывательский вкус городского покупателя. Правда, влияние модерна стало ощутимо в массовом производстве несколько позднее и было связано не с поисками нового в бытовом фарфоре, а проявилось сразу как сумма декоративных средств, модных пластических форм и приемов орнаментального украшения.

Модерн в «готовом», оформившемся виде поступал на заводы нередко из-за границы, откуда доверенные лица, М. С. Кузнецова приво-

зили все необходимые образцы для более дорогого и изящного фарфора.

Недавно изобретенная деколь¹ с поразительной быстротой распространилась в производстве: экономический эффект механизации живописных работ был ошеломляющим. Созданная по эскизам опытных живописцев и отпечатанная литографским способом в тысячах листов, она позволяла воспроизводить на массовом фарфоре неслыханные по сложности рисунки — танцующих на поляне девушек, пастушка, пасущего овец, резвящихся в облаках амуров и сражающихся рыцарей. До ее появления не только портрет или жанровая сценка, но и тщательно нарисованный букет могли быть исполнены лишь мастерами Императорского, Корниловского или Гарднеровского заводов. На других же, подобных Дулевскому, не имевших специально подготовленных художников, такая работа была под силу одному-двум талантливым самоучкам, «редкостным живописцам», как их тогда называли.

Массовость деколи приближала к воображению обывателя недоступный его созерцанию мир придворной галантной жизни, позволяла без усталости любоваться головками красавиц, делала его причастным к эпизодам из жизни маркиза, охотам, турнирам, лестила честолюбивым мечтам о «красивой жизни».

Декоративная специфика декалькомании, не перестававшей восприниматься как модная новинка, всецело подчинялась влиянию ходовой журнальной графики. Натурализм посредственной иллюстрации сочетался в ней с безжизненностью раскраски иллюминированной гравюры. «Репродукционный» характер техники, заключающийся в переводе рисунка сначала с бумаги на литографский камень, а затем вновь на бумагу и только после этого на поверхность фарфора, усиливался репродуктивным характером самих изображений, воспроизводивших иллюстрации и гравюры, копировавших картины французских и немецких художников. Механический метод декорирования фарфора усугублялся в данном случае «несамостоятельным», механически-подражательным характером самого изображения.

Непосредственность художественного языка живописи, графики или фарфоровой миниатюры, естественно, не могла быть воссоздана в деколи и утрачивалась совершенно. Средствами

¹ Деколь или правильнее декалькомания — способ украшения фарфора переводной картинкой, исполненной керамическими красками.

графической по природе техники творцы общедоступной роскоши пытались передать сложность колористической гаммы, мягкость тональных переходов и тщательную разработку живописной поверхности. Однако на фарфоре цвет выходил бледным и тусклым, так как точечная техника литографирования не позволяла удерживать на камне толстый слой краски и цветовые пятна получались неплотными, как бы разреженными.

Сюжетная деколь была крупной по размеру и переводилась на дно тарелок, на стенки кофейников, суповых чаш и салатников. На плоских предметах — на блюдах, сахарницах, блюдцах и тарелках — она обрамлялась цветной отводкой или чаще широкой цветной лентой по борту, на объемных — отделялась от белой поверхности фарфора рокайльным завитком, орнаментальной каймой, сложной по контуру рамкой. И тот и другой приемы придавали изображению еще большее сходство с картинкой, воспринимаемой независимо от характера самого предмета.

С массовым распространением деколи сложная задача согласования в посуде формы, декора и особенностей материала стала все больше игнорироваться, что привело к формальному украшению фарфора с помощью переведенной на него картинки.

Поиски нового шли прежде всего по линии исканий новых форм декорации. Утверждалась коварная для материального производства самоценность украшения, почти безразличного к предмету и тому материалу, из которого он сделан. У деколи с бытовым фарфором не было ни декоративного, ни материального единства. Реалистически трактованный сюжет или головка красавицы никак не связывались с отвлеченным характером объема утилитарной вещи, а мутноватый блеск декольного рисунка сразу же выделял его на поле сверкающей глазури, обнаруживая «поверхностный» характер самого узора.

Цветочная деколь и деколь в виде натюрмортов из фруктов были не столь претенциозны, как деколь тематическая, хотя и они подражали станковой живописи и росписи фарфора XVIII века. Цветочные букеты по примеру саксонского фарфора состояли из красных и лиловых тюльпанов, нарциссов и хризантем, лепестки и стебли которых были манерно изогнуты. Спелые вишни, лиловые сливы и виноград с сизым налетом, разрезанные пополам яблоки или группы были тщательнейшим образом нарисованы, проработаны светотенью и

цветом, имели объемную, почти иллюзорную форму.

Творческое отношение к росписи и художественный вкус заменялись техническим мастерством выполнения ремесленных рисунков, натуралистически воспроизводящих природу и имитирующих «изящную» живописную работу. Недорогая посуда, украшенная деколью, представляла собой характерный для промышленного производства эпохи суррогат роскоши и суррогат искусства и была типичным образцом мешанского представления о красоте. Однако в силу очень широкого распространения, высокого технического качества и отсутствия лучших примеров для сравнения она сохранилась в сознании многих ее обладателей как эталон «художественной» и подлинно «фарфоровой» отделки.

Помимо деколи существовали и другие виды механического оформления массового фарфора. Это декорирование с помощью печати и штампа, окраска изделий аэрографом. Первый способ был особенно характерен для фаянсовой промышленности, где стал едва ли не преобладающим.

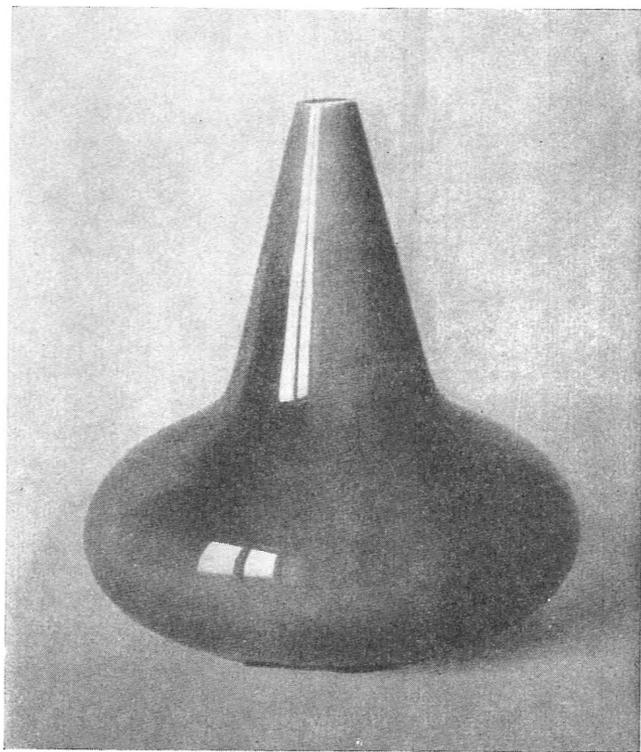
Ничего художественно ценного с помощью штампа и аэрографа, хотя техника последнего была чрезвычайно изощренной, в массовой посуде создано не было. Резкое увеличение объема производства и интерес к коммерческой стороне дела фактически лишили эту промышленность художественных устремлений, и больше по традиции за массовым фарфором сохранялось место в истории искусств. Основанные не на ручном, а на машинном способе воспроизведения массовые виды оформления фарфоро-фаянсовых изделий не имели достоинств кистевой росписи, а новых еще не приобрели. Механизация производства переживала в те годы начальную стадию своей истории, когда отход от прежних ручных методов работы как будто бы и приводил к появлению новых, более производительных приемов декорирования, на самом же деле новизна их оказывалась только в технике, а преимущество — в массовости. Средства художественной выразительности для новых видов украшения фарфора искали в станковой живописи, в журнальной графике, т. е. заимствовались у других видов искусства. Процесс художественного осмысления новых технических возможностей значительно отставал от их промышленного утверждения. И здесь, в этой сравнительно узкой сфере промышленного производства чувствовался характерный для времени разрыв между технической и художественной стороной дела.

Творческая бесплодность и бесперспективность эклектизма была абсолютно очевидна. Надежды на то, что средствами прошлых эпох можно создать новые художественные формы и обеспечить тем самым выход из тупика, уже никого обмануть не могли. «Мертвое знакомство со стилями, бессознательное копирование тех или иных образцов, применение отживших форм... не могут предвещать скорого и правильного развития художественной промышленности, т. е. подъема художественности в массе», — писал журнал «Искусство и художественная промышленность»¹. Именно подъем художественности в массе — был тем основным лозунгом художественно-теоретической мысли, который приводил к пересмотру сложившихся взглядов на художественную промышленность, к переоценке прежних позиций, к признанию ее огромного воспитательного значения. Индустриальные размеры производства и понимание того, что именно массовая промышленность создает ту материальную среду, которая сознательно или бессознательно воздействует на человека, усиливая понимание им красоты форм, линий и красок, или, напротив, до такой степени притупляет чувства, что он и вовсе становится глух к ним, — заставили не только говорить, но и искать в художественной промышленности разрешения многих противоречий, возникших между искусством и жизнью в те годы.

Для тех лет характерно стремление вырваться из круга привычных идей и представлений, выработать новую систему взглядов, которая дала бы возможность коренным образом реформировать взаимоотношения искусства и промышленности, позволила бы преодолеть пошлую банальность фабричной продукции и сделать эстетически действенной одну из наиболее массовых областей искусства.

Впервые в связи с общей проблемой нового стиля в искусстве в эти годы был поставлен вопрос и о новом стиле в керамике. Теоретически он формулировался в статьях журнала «Искусство и художественная промышленность» и «Мир искусства», практическое свое воплощение получил в деятельности Петербургского фарфорового завода, некоторые изделия которого дают возможность судить о первых формах его проявления.

В противовес широко распространенному



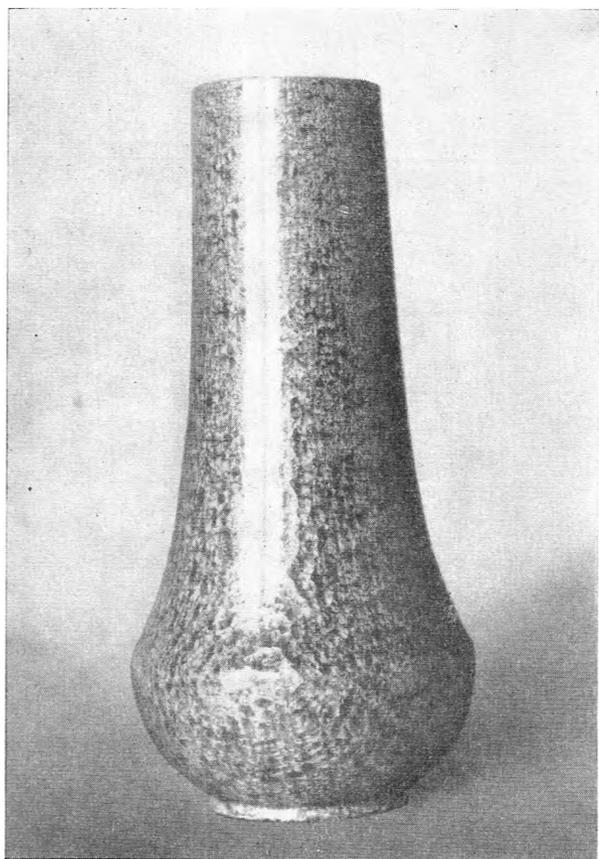
*Ваза большого огня. Фарфор, глазурь. 1907 год.
Музей Ленинградского фарфорового завода
им. М. В. Ломоносова*

взгляду на художественную промышленность как сферу приложения только сил художников-орнаментовщиков было сформулировано принципиально новое понимание художественной индустрии — совершенно самостоятельной области, требующей от художника особенных данных, специального дарования. «...в своем, высшем развитии, индустрия такое же чистое искусство, требующее таких же специальных художественных способностей, как и всякий другой род пластических искусств»².

Возрождение искусства фарфора, и это характерно, началось прежде всего с технической реконструкции Императорского фарфорового завода. Если прежде спасения искали либо в росписях Ватиканских лоджий (при создании так называемого «Рафаэлевского сервиза»), либо в орнаментике рукописных и старопечатных книг, в чем сказывалось полное непонимание задач декоративно-прикладного искусства,

¹ По поводу конкурса на орнаментальные сочинения. — «Искусство и художественная промышленность», 1909, № 8, стр. III.

² А. Ростиславов. О штихах. — «Мир искусства», 1904 г., № 1, Хроника, стр. 19.



*Ваза. Фарфор, кристаллическая глазурь. Начало XX века.
Музей Ленинградского фарфорового завода
им. М. В. Ломоносова*

то с конца 1880-х годов поиски стали вестись на основе изучения технологии производства, на почве самого керамического материала. Были разработаны рецепты огненно-красной глазури «бычья кровь» (1899), кристаллических глазури (1903), подглазурных красок, выдерживающих температуру большого горнового пламени (1892—1901). Наибольшее одобрение и распространение получили те способы украшения фарфора, которые были наиболее органичны материалу и технике его изготовления, например, живопись фарфоровой массой по кобальтовому и хромовому фону, покрытие фарфора разноцветными глазурями. Большое значение при получении новых художественных эффектов стало придаваться действию огня при обжиге.

Интересно, что возрождение фарфора было начато с применения не совсем «фарфорового»

метода его отделки — сплошной заливки поверхности цветными глазурями, однако метода, подчеркивающего именно керамическое происхождение материала. Петербургский фарфоровый завод выпускал в это время значительное число ваз преимущественно небольшого размера. Уменьшение высот и объема было вызвано технологией — глазури с трудом обжигались на крупных предметах. Вначале ценились те экземпляры, на которых глазурь, например наиболее эффектная из них темно-красная, имела равномерный цвет по всей поверхности. Затем более красивыми стали казаться образцы, где глазурь приобретала самую неожиданную окраску. Регулируя пламя, добивались восстановления окислов металла, и тогда на одних вазах темно-вишневый поток глазури захлестывал бирюзовый или белый, на других сквозь сине-фиолетовый покров, подобно свечению, прорывалась небесно-голубая глазурь, образуя на границе полосу иголистого орнамента¹.

Широкое распространение получили потечные глазури, которые, плавясь и свободно растекаясь по форме сосуда, образовывали произвольный, стихийно складывавшийся узор и изумительные по тонкости цветовые сочетания. Естественность, непреднамеренность и случайность декора были особенно привлекательны и противопоставлялись жесткой построенности и негибкой схеме служивших недавно в качестве образцов увражных орнаментов.

Иногда как дополнительный художественный акцент, подчеркивающий эстетическую значимость взаимодействия огня и материала, на стенках сосуда оставались лопнувшие пузырьки вскипевшей глазури — маленькие коричневые взрывы на блестящей золотистой поверхности².

Формы ваз стали проще, спокойнее, исчезла назойливая скульптурная детализация объемов. Их стремились вытачивать из одного куска фарфора, цельными, а не составными, как прежде, и без каких бы то ни было дополнений из других материалов (металлической арматуры). Так, постепенно в конце XIX века познавалась природа материала, эстетически осмысливались его естественные качества и технологический процесс, открывалась возможность достижения новых декоративных решений

¹ Декоративные вазы Гос. Русского музея, фарфор, темные глазури большого огня, инв. №№ 4736 (1899), 4757 (1892) и Музея Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова, № 1361, 1362 (1892), № 1896 (1897).

² Декоративные вазы Гос. Русского музея, фарфор, темные глазури, №№ 4753, 4754 (1892).

путем художественного освоения техники и материала.

Для фарфора это было особенно важно, так как сближало его с родственной ему керамикой и завершало период беспочвенного стилизаторства. Однако его собственные, только ему присущие свойства — белизна, прозрачность, зрительно воспринимаемая хрупкость и другие — оставались еще неосознанными и непретворенными в искусстве.

«Новое направление» в искусстве фарфора сложилось на Западе, точнее в Дании и было воспринято как своего рода революция. Новые изделия Копенгагенского завода поражали современников и своеобразием, и высокой художественностью, и, что особенно примечательно, правильным пониманием природы декоративного искусства. Время его формирования, так же как и в России, пережившей этот процесс с некоторым запозданием, совпадает с интенсивным развитием национальной промышленности и необходимостью придать производству художественный характер. Впервые произведения Копенгагенской фабрики были показаны на Датской художественно-промышленной выставке 1888 года.

Убедившись в полной несостоятельности и ложности старого пути, в невозможности с помощью отвлеченных формальных исканий создать нечто своеобразное, идеологи нового стиля объявили природу единственным источником творчества. В отношении к материалу это стремление к естественности выразилось в подчеркивании присущих ему пластических и цветовых качеств.

Сложению этого нового творческого принципа способствовало знакомство с японским искусством, широко показанным незадолго до этого на Международной художественно-промышленной выставке 1878 года и воспринятым как откровение. В первоначальных работах Копенгагенского, да и Петербургского заводов ощутимы были несамостоятельность и робость, сильное воздействие японского искусства. В фарфоре воспроизводились формы японских ваз и сюжеты росписи, вместе с ними в декоративное оформление пришло характерное для японского искусства сочетание условности и достоверности, специфика в ощущении пространства и построения планов.

В последующих произведениях обращение к природе стало носить иной, более реалистический, а затем и натуралистический характер. Некоторые декоративные приемы, свойственные дальневосточной керамике, остались, но,

будучи связанными теперь с иным содержанием, приобрели и иной смысл.

Успех Копенгагенского завода был триумфальным и имел исключительно сильное воздействие на европейскую фарфоровую промышленность. Достаточно сказать, что Севрский завод, слывший в то время ведущим, отказался при подготовке к Всемирной выставке в Париже 1900 года от всех, принесших ему некогда мировую славу приемов и принял линию датского завода, перейдя почти целиком на подглазурную живопись.

Принципиальная новизна избранного направления заключалась в двух моментах — в признании природы основным источником вдохновения и в стремлении достичь художественной выразительности фарфора средствами самого материала.

И то и другое было чрезвычайно плодотворным и крайне необходимым для русской фарфоровой промышленности, жаждавшей обновления и открытия чего-нибудь нового, не вполне исчерпанного. Новые художественные веяния были мгновенно восприняты, усвоены и положили начало следующему этапу развития. Императорский фарфоровый завод был едва ли не первым заводом, последовавшим за Копенгагенским. Уже в 1892—1894 годах под руководством датских художников было налажено в Петербурге новое производство.

Рубеж 1890—1900-х годов был своего рода рубежом и в истории фарфорового завода. В 1900 году в связи со сменой руководства была выработана новая программа художественной деятельности, провозгласившая отречение от эклектики. В 1898 году состоялась первая небольшая выставка новых произведений завода, с этого же года стали проводиться регулярные конкурсы с целью обновления форм и рисунков заводских изделий. К сожалению, первый конкурс не принес ожидаемых результатов. Ни один из 50 проектов не был признан достойным первой премии, так как составители их оказались неосведомленными относительно свойств материалов и условий заводской техники¹. Это было чрезвычайно показательно и говорило о том, что интересы и знания художников были совершенно оторваны от задач материального производства². В 1900 году в Петербурге была орга-

¹ Разные известия. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 232.

² Не скрывая горечи и иронии, журнал «Искусство и художественная промышленность» писал: «Русские художники гнушаются работать в целях художественной промышленно-



Ваза «Летящие цапли». Фарфор, подглазурная роспись.
1904 год. Музей Ленинградского фарфорового завода
им. М. В. Ломоносова

низована Первая международная выставка керамики, которая по беспощадному отзыву журнала «Мир искусства» была особенно полезна и интересна для русских тем, что «с очевидностью доказывала нашу совершенную немощность в этой отрасли художественной промышленности... Заводы... не должны довольствоваться ремесленным совершенством и рабским подражанием западным образцам. Они должны идти вперед, создавать новые формы, искать новых путей»¹, — писал журнал. Выставка, хо-

сти, они — носители священного огня и не могут снзойти до составления рисунков для материй или обоев; скульпторы не отстают от своих собратьев — живописцев в этом отношении —...какой же хороший скульптор станет лепить модель для чернильницы, сервиза, серебра, канделябра...» (М. Г. Художественность в промышленности. — «Искусство и художественная промышленность», 1900, № 20, стр. 440).

¹ Д. Б е ж а н и ц к и й. Выставка керамических изделий. — «Мир искусства», 1901, № 1, стр. 50.

тя и не была широко представительной, тем не менее позволяла оценить характер художественной деятельности основных европейских производств и центров керамики. Она привлекла большой интерес общественности и была первым признанием керамики как самостоятельного вида творчества.

Новое понимание искусства, декларированное с начала XX столетия, не допускало в фарфоре ничего, что мешало бы форме «слиться с материалом и декорацией в одно неразрывное целое, способное единством впечатления выразить идею творца художника»².

Новые формы ваз, преобладавших наряду с другими декоративными предметами в ассортименте завода, вытекали из пластических качеств фарфора и методов его обработки³. Они точились или отливались. По преимуществу это были очень крупные, круглые в сечении сосуды (высотой в 50—60 см), отформованные из одного пласта фарфоровой массы. Пластическая выразительность искалась не в скульптурном обогащении основного объема, а шла по пути нахождения наиболее характерного силуэта, общей линии, необычного контура. Большое внимание уделялось пространственной осмысленности формы.

Все вазы состояли из одного нерасчлененного объема и, как правило, не имели традиционного, основанного на началах ордерности трехчастного деления на ножку-базу, тело вазы — ствол колонны, горловину — капитель. Вазы не имели специальных подставок и завершений, верх и низ формы намеренно срезались.

Появление новых форм было связано не только с приближением формообразования к рациональным требованиям технологии, что охотно подчеркивалось в те годы, но и с новым восприятием пластических особенностей фарфора как наиболее твердого и прочного вида керамики, с тенденцией выявить в «архитектуре» вазы ясную логику ее конструктивного замысла. Это стремление предопределило внешнюю выразительность произведения — пространственную, пластическую, фактурную и цветовую — природными свойствами материала и технологическими методами изготовления находит непосредственный отклик в архитектуре тех лет

² «Императорский фарфоровый завод». [СПб., 1907], стр. 310.

³ Формы и роспись дворцовых сервизов — «Царскосельского» («Пурпурового») и «Александринского» (бирюзового) не были показательны, так как основывались на декоративных нормах XVIII в., на так называемой «барочной» или «рокальной» традиции.

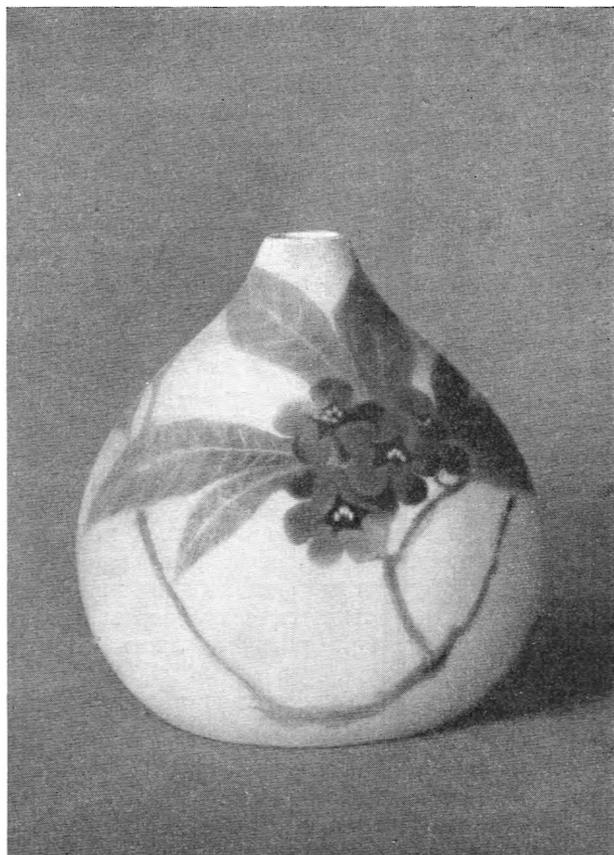
и связывает с ней стилистические процессы, происходящие в фарфоровом производстве. Пожалуй, и достоинства и ограниченность, вытекавшие из отношения к материалу, были у них аналогичными.

В фарфоре, как и в архитектуре, фетишизировалось «поведение» материала при создании предмета (здания), эстетизировалась текучесть, «плавучесть» массы при обжиге. Естественная кривизна «осевшего», размягченного в огне объема возводилась в принцип, становилась одним из основных декоративных признаков.

Почти безоглядное увлечение новым стилем, разделявшееся и рисовальщиками императорских фарфорового и стеклянного заводов С. Романовым и П. Красновским, работавшими над новыми проектами ваз¹, мешало заметить его противоречивость. А она проступала во всем. Во-первых, в том, что искреннего стремления и доброго желания было больше, чем реальных возможностей их осуществить. Во-вторых, справедливое и необходимое художественное постижение материальной стороны производства абсолютизировалось и отвлекало мысль от поисков образной основы творчества предметов прикладного искусства. Плотная фарфоровая масса зрительно утрачивала крепость, линии — упругость и определенность, пропорции — стройность и легкость, пластика лишалась напряжения и становилась вялой. Кроме того, непреложный закон заводского производства предусматривал обязательное разнообразие форм. Вазы делались только в двух экземплярах — для государя императора и музея завода. Само по себе неплохое правило, позволявшее каждый раз согласовывать форму с декором предмета, обрекало завод при формальном категорическом его осуществлении на вынужденные и мучительные поиски непременно новых, непременно «оригинальных» форм, приводило в результате к весьма скучным вариациям двух распространенных сосудов — яйцевидного и цилиндрического, расширяющегося то в верхней, то в нижней части тулова.

Пропорции и равновесие масс искались отвлеченно, не побуждаемые внутренней логикой образа, а форма вместо того, чтобы получать каждый раз новые очертания и характерность, напротив, утрачивала своеобразие и превращалась в еще одну модификацию непомерно увеличенного кашпо или вазочки для цветов.

¹ Интересно, что между художниками не было специализации. И тот и другой создавали эскизы как для фарфорового, так и для стеклянного заводов, объединенных в 1890 г. общим управлением.



Ваза «Цветы и листья». Фарфор, подглазурная роспись. 1906 год. Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова

При повторении одного и того же приема обобщения найденная форма ваз воспринималась как «бесформенность», скульптурная незавершенность.

Двойственность нового стиля сказывалась еще и в том, что декору, несмотря на решительное требование синтеза между материалом, формой и росписью, отводилась всегда главная роль. Живопись в отделке фарфора имела первенствующее значение.

Отличие новых методов декорирования заключалось в том, что роспись надглазурными красками по существу готового, политого глазурию и обожженного изделия была заменена росписью подглазурными красками, наносившимися на неполированную черепок и обжигавшимися в горне одновременно с глазурию. Новая техника была ближе, органичнее процессу производства. Она давала возможность всем компонентам фарфора — массе, глазури, живописи

си — сплавиться в огне в одно нерасторжимое целое. Материальное единство художественного промышленного произведения достигалось при этом с предельной полнотой. Рисунок и цвет, оказавшиеся под блестящим стекловидным слоем, уже не воспринимались чужеродными белизне фарфора.

Но очень немногие краски выдерживали условия горнового обжига. Всего три — синяя кобальтовая, зеленая хромовая и серо-оранжевая золотая. В огне краски выгорали, теряли силу цвета, становились блеклыми и такими близкими по эмоциональному содержанию стилю модерн. Только в 1903—1904 годах к ним добавились черная, красно-кирпичная и розовая, сразу распирившие палитру художников и их возможности в выборе сюжетов для росписи.

Формы ваз намеренно делались нейтральными, сглаженными, а поверхность чистой, чтобы служить хорошим фоном для живописи. На рубеже веков стилистические черты тематической подглазурной росписи лишь складываются и намечаются.

Произведения, появившиеся в этот период, обнаруживают существенное сходство с японской керамикой, хотя и в них уже присутствуют некоторые самобытные черты. Изображение, как правило, концентрируется на более широкой, выпуклой части, оставляя большую часть поверхности изделия свободной. Так же как и в японской керамике, фон — активный элемент композиции и выступает в качестве пространственной среды, в которой живет изображение. По белому полю фарфоровой вазы, как по мерцающей белизне льдин, вереницей идут медведи¹, в бесконечной прозрачности светлого неба различимы силуэты летящих птиц², на утренне свежей, будто омытой росой глазури хорошо заметны неяркие чайные розы³ и листья филодендрона⁴. Круг сюжетов, композиционные особенности и живописные приемы подглазурной живописи закрепляются несколько позже, во второй половине 1900-х и в 1910-е годы.

Противоречивость и двойственность новых идей проступали в художественной практике. Следование природе прививалось не столько для поисков в ней новых художественных впечатлений, ассоциаций, образов, сколько выдвигалось как новый образец для копирования и подража-

ния. И это понятно. Около полувека торжествовавшая эклектика отучила художников от самостоятельного творчества и приучила их к пассивной смене образцов для воспроизведения. Хотя писавшие в те годы и оговаривались, что «излишний» натурализм в декоративном деле всегда являлся признаком упадка, тем не менее желающим «получить оригинальный силуэтный орнамент» они советовали: «Бросьте на экран тени от красивой кленовой или дубовой ветки или от листа чертополоха, и вы получите такие изящные композиции, каких никогда никакой рассудок не выдумает. При слабом вращении предмета, мотив орнамента может литься свободно и незамученно, бесконечное пространство, без повторений, без центров, без осей, без симметрии, столь скучных во всяком искусстве.

Само собой не для одних живописцев представляет природа мотивы для стилизации: некоторые мотивы почек, шишек, корней, кристаллов просят скульптурной обработки и могут дать произведения, гораздо более живые и целесообразные, чем давно умершие валюты, пальметки, зубцы, овалы...»⁵.

Искание новых естественных и целесообразных форм привело художников Императорского фарфорового завода к мысли использовать для сосудов формы морских раковин, гибкую пластику человеческого тела, тончайшие извивы прожилки листа в качестве невиданного контурного мотива.

Произведения заводского модельмейстера Тимуса представляли собой едва ли не худший пример введения изобразительности в отвлеченную пластику сосуда. Нарочитость, надуманность, вымученность зачастую приводили его к нелепости. Стенки кувшина превращались им в струи льющейся воды, слив оформлялся маскароном морского чудовища, ручка заменялась фигурой русалки с длинными волнистыми волосами. Край вазы обвивался рельефно вылепленными ветками хмеля, ручка представляла собой водяной поток, извергаемый фантастическим чудовищем, а весь сосуд венчался фигуркой сидящей лягушки, играющей на волынке. Формы кувшина и вазы при такой пластической обработке теряли всякую практическую целесообразность и вызывали неприязненное чувство. Разумность исходной позиции оборачивалась в художественной практике абсурдом.

¹⁻⁴ Декоративные вазы Музея Ленинградского фарфорового завода, фарфор, подглазурная живопись красками большого огня № 1972 (1904), № 1957 (1901), № 1951 (1906), № 1929 (1906).

⁵ По поводу конкурса на орнаментальные сочинения.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 8, стр. V—VI.

Ту же участь разделили и поиски новых технических методов украшения, первоначальный смысл которых был в повышении достоинств материала и декоративной выразительности предмета в целом. Довольно скоро они превратились в набор приемов, которые сочетались, комбинировались, взаимодополнялись, имитируя художественное многообразие и богатство воображения.

Выше уже отмечалось, что положительное значение сравнительно небольшого хронологически отрезка в истории русской фарфоровой промышленности — рубежи двух веков — было в том, что в эти годы были осознаны основные закономерности современного фарфорового производства как одного из видов художественного творчества. Впервые было обращено такое внимание на его материальную основу, на эстетические качества самого фарфора, определяющие наряду с технологией производства харак-

тер пластических объемов и выбор декоративных средств.

И если период 1905—1917 годов с точки зрения промышленного развития русского фарфорового и фаянсового производства можно считать непосредственным продолжением процессов, сложившихся на грани столетий, то в решении вопроса о взаимоотношении профессионального искусства и художественной промышленности наметились принципиально новые стороны. Иначе стала пониматься роль художника, творчески активной личности, способной не только создать образцы для производства, но и преобразовать художественную направленность предприятия.

Постепенно прояснялось сознание, что не техническая изощренность, а эстетическая новизна, образная содержательность художественно-промышленных произведений могут обеспечить им устойчивый интерес и признание.

СТЕКОЛЬНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ. ИЗДЕЛИЯ ИЗ МЕТАЛЛА. МЕБЕЛЬ

В. Ф. РОЖАНКОВСКИЙ

*

Г ромадные достижения русской стекольной промышленности на переломе XIX и XX веков относятся больше всего к ее технической стороне. Производство стекла по сравнению с серединой прошлого века увеличилось в пятнадцать раз. Это было связано с переходом большинства заводов на изготовление листового оконного стекла и тарных изделий для винодельческой, пивоваренной, консервной и других отраслей промышленности. Несложный способ выделки этих изделий, их прибыльность и постоянные крупные заказы способствовали уменьшению выпуска высокосортного стекла и хрусталя. Изготовление стеклянной бытовой посуды поднялось почти до уровня спроса, но характерное для того времени деление ее на «технические» и «художественные» сорта явно свидетельствовало не в пользу увеличения выпуска последних. К тому же удельный вес импортной посуды из стекла уменьшился в конце XIX столетия до десятой доли внутренней продукции¹. Правда, это объясняется узким кругом бытования дорогого стекла и хрусталя и огромной пошлиной на ввоз художественных стеклянных изделий. Поэтому в целом сложилась далеко не благоприятная обстановка для развития художественного стекла, если под последним понимать только уникальные или малосерийные дорогие изделия — предметы роскоши, в круге которых предшествующие периоды принесли русскому художественному стеклу его успехи. Для нас представляет интерес стек-

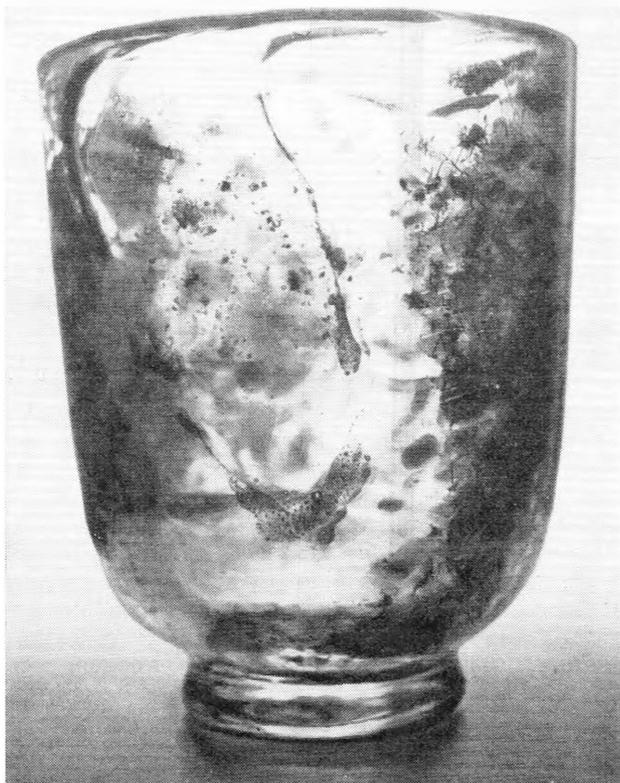
лянная бытовая посуда широкого потребления и наметившаяся в ней эволюция от простейших, узкоутилитарных форм к их эстетизации в условиях массового механизированного выпуска.

Ощутимые сдвиги в этом направлении произошли в связи с капиталистической концентрацией производства стекла. В 1892 году образовалось Акционерное общество Мальцевских заводов, во владении которого оказался ряд мощных стекольных предприятий. Заводы Мальцева в Дятькове и Гусе-Хрустальном принадлежали к немногочисленным крупным производствам стекла, организовавшим массовый выпуск бытовой посуды для самого широкого потребителя. Изделия этих заводов отличались технологичными, несложными в выделке и удобными в потреблении формами. Применялось несколько приемов отделки изделий. Наиболее широкое распространение получило гранение стекла и хрусталя на механических станках. Подобный прием холодной обработки материала сообщал изделиям богатую игру отраженного и преломленного света, напоминающую своеобразное горение драгоценных камней, от чего и получил популярное название «алмазного». Алмазная грань превращала стеклянную бытовую посуду в модный товар, который вполне отвечал мещанским вкусам. Но далеко не все мальцевское стекло сверкало огнями алмазной грани, чаще всего такими качествами отличались дорогие хрустальные изделия с богатой и сложной отделкой. Большинство обиходной, так называемой «сортовой» посуды из тонкостенного материала оформлялось

¹ М. Цейтлин. *Очерки по истории развития стекольной промышленности в России*. М.—Л., 1939, стр. 93.

значительно скромнее. Неглубокие, трехгранно-выемчатые нарезки геометрического орнамента равномерно располагались на цилиндрических поверхностях стаканов, шарообразных чаш, рюмок и бокалов, заполняли круглые поля блюдец, тарелок и т. п. По своему характеру грань была очень близкой традиционной орнаментальной резьбе на деревянной крестьянской утвари; но на стекле она оживлялась присутствием материалу внутренним самоизлучением и воспринималась скорее как обогащенная фактура прозрачной поверхности, а не как орнаментальная отделка предмета. Поэтому гранение стекла закономерно эволюционировало по линии увеличения количества порезов на поверхности изделий, оставляя почти что неизменными наиболее удобные в производстве орнаментальные мотивы из пересекающихся прямых линий и пучков — всевозможные, ставшие традиционными и в известной мере стандартными «кусты», «мельницы», «камни», «звезды» и т. п. На заводах установилось деление продукции по «номерам» на большое количество категорий, стоимость которой повышалась только в зависимости от уплотнения отделки. Изделия с одинаковыми в принципе украшениями продавались по дешевым и более высоким ценам отдельных номеров грани. Мальцевское граненое стекло оказалось чрезвычайно гибким видом ассортимента, который легко приспособлялся к покупательной способности самых различных слоев потребителей и способствовал, таким образом, всемерному распространению продукции заводов Общества.

Узоры на этом стекле предельно тонко выполнялись мастерами-гранильщиками. В их работе намечилось четкое разделение труда по отдельным операциям. Более опытный мастер намечал расположение узора на изделии и очерчивал основные рапорты орнамента, другие заполняли их «звездами», а иные «каменьями» или «кустами» и т. д. При такой узкой специализации исполнителей граненый орнамент не терял органической цельности, так как всему рабочему процессу сопутствовал дух своеобразного коллективного творчества: мастера работали по памяти, без каких-либо предварительных эскизов и проектов. Несмотря на своеобразие почерка, характеризовавшего работу русских потомственных стекольщиков, посуда с алмазной гранью была в широком смысле интернациональным видом прикладного искусства. Знаменитое богемское граненое стекло задавало в то время тон, ибо заводы Западной Европы, России, Америки ориентировались



Ваза толстостенного стекла с включением разноцветной крошки. Начало XX века. Императорский фарфоро-стеклянный завод. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»

преимущественно на чешские образцы, вследствие чего сложился стиль художественного стекла, в котором национальные черты отдельных производств играли второстепенную роль.

Гусь-Хрустальный и Дятьковский заводы постепенно расширяли ассортимент бытовой посуды и стремились к удешевлению изделий при одновременном повышении их качества. Они освоили люстровые (отливающие металлическим блеском) окраски и цветные протравы стекла; первыми в России начали варку хрусталя из простых стеклянных составов, подвергая их многократной очистке, а при изготовлении красного рубинового стекла также первыми заменили подцветку золотом дешевыми медными красителями.

К единичным опытам следует отнести выполненные на Дятьковском стекольном заводе

в последние годы XIX века (1898) вещи, расписанные в псевдорусском стиле по рисункам Елизаветы Бем. Стекло оказалось совершенно неподходящим материалом для форм, заимствованных из русской деревянной резной посуды, так же неудачной была и сплошная роспись стекла яркими непрозрачными эмалями, заглушавшая его естественные декоративные свойства.

Безупречный граненый хрусталь, цветное и бесцветное стекло Никольско-Бахметьевского завода остановились на уровне, достигнутом в середине XIX столетия. Последний владелец завода — князь Оболенский — тщательно оберегал старые заводские порядки и аристократический характер продукции, по-прежнему остававшейся дорогостоящей и уникальной. Благодаря консервативным методам работы на предприятии не проникали ни упадочные веяния модерна, ни прогрессивные течения индустриального развития.

Императорский стекольный завод в Петербурге почти прекратил выпуск продукции для рынка; только ограниченное количество не использованных дворцовым ведомством и бракованных изделий эпизодически продавалось прямо на заводе, после специальных предварительных объявлений в прессе. Объединение в 1890 году в одно предприятие императорских фарфорового и стекольного заводов поставило последний во второстепенное, подчиненное положение. Небольшой стекольный цех под извлеченным из архивов XVIII века названием «хрустальный шатер» влачил жалкое существование, переключившись в основном на изготовление копий более ранних образцов продукции завода для восполнения текущей убыли в сервисах, принадлежащих царской семье. Квалифицированные мастера обрекались на скучную, безынициативную работу, от них требовали лишь виртуозного исполнения «цировки» — мельчайшей гравировки агатовым карандашом по золоченому фону, образцового гранения хрусталя по произведениям прежней деятельности завода¹.

Во второй группе заводской продукции, которую составляли крупные декоративные вещи, строжайшим образом соблюдался принцип уникальности. Даже если для гарантии качества изделие выполнялось в двух экземплярах, второй, оказавшийся худшим, обязательно уничтожался. Не допускались дубликаты этих вещей, предназначенных для убранства двор-

цовых залов и для подношений высокопоставленным иностранцам. Форма и отделка крупных декоративных изделий из стекла являлись показательными примерами упадочной стадии модерна: с внушительными размерами ваз явно спорили болезненно вытянутые и неестественно изогнутые очертания, манерная стилизация в орнаментике. Завод полностью утратил свое прежнее, ведущее в русском стеклоделии значение, и лишь его скромная лаборатория продолжала в некоторой степени традиции предшествующего периода, способствуя внедрению на своем заводе и на других отечественных предприятиях новых технологических приемов художественной обработки материала. В частности, для работ «хрустального шатра», подражавших модному в то время французскому художнику-прикладнику Эмилю Галле, который чрезвычайно трудоемким способом резьбы и гравировки многослойного цветного стекла изображал на изделиях иллюзорно-достойные цветы, бабочки, насекомых и т. п. лаборатория предложила прогрессивный, значительно менее сложный способ — химическое травление. Русские стекольные заводы, освоившие разработанную лабораторией технику, использовали ее вначале для создания уникального стекла с натуралистически трактованными рисунками, портретами и сюжетными изображениями. Но и в этом виде новая технология уже работала на будущие новые качества художественного стекла, открывая дорогу дальнейшему обогащению форм массовой и широкодоступной продукции.

Конец XIX — начало XX века — период существенных изменений и в области художественного металла. В производстве появились доступные, относительно дешевые сплавы (мельхиор, нейзильбер, томпак и т. п.), которые успешно заменяли серебро в столовых приборах, некоторых видах посуды и в декоративных предметах. Эти новые материалы, с одной стороны, повышали культуру быта менее состоятельных потребителей, с другой же, — став предметом всевозможных имитаций и подделок, отвечали мещанским, невзыскательным вкусам и содействовали их распространению.

В связи с увеличением количества и ассортимента бытовых металлических поделок уменьшился удельный вес господствовавшей в прошлом меди и бронзы, которые все больше вытеснялись кованным железом, чугуном литьем и новыми сплавами. В рассматривае-

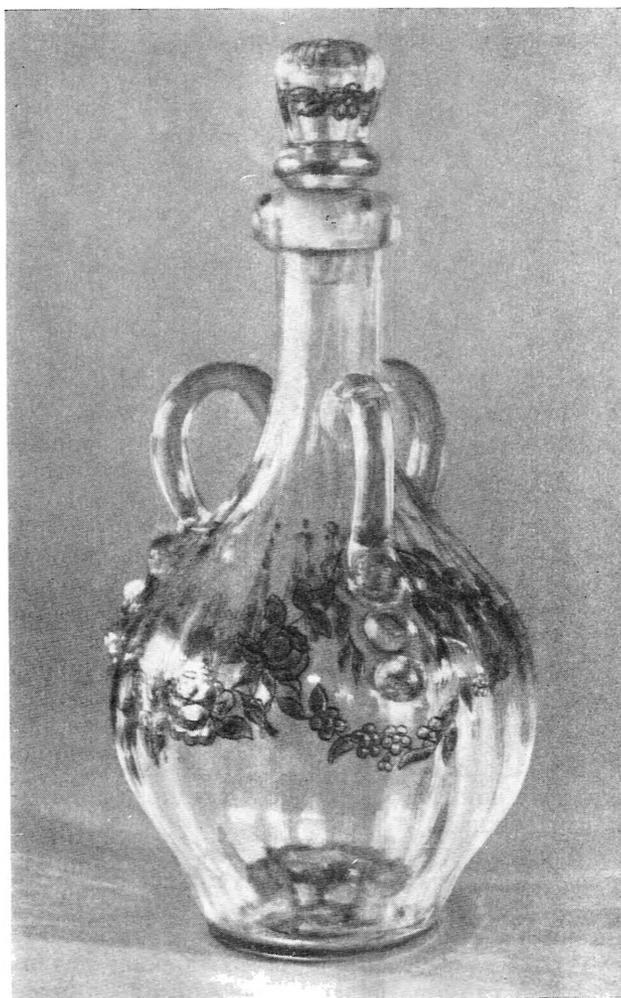
¹ Н. Качалов. Стекло. М., 1961, стр. 272.

мое время очень быстро стали складываться особые конструкции и формы арматуры для нового, электрического освещения. Место громоздких, разветвленных люстр заняли легкие, направляющие источник света вниз отражатели со свисающими вокруг них нитями бисера и стекляруса. Особый интерес представляют настольные лампы, бра и торшеры, в которых утилитарное назначение предмета совмещалось с задачами камерной скульптуры. Часто настольные лампы просто превращались в декоративную пластику, их стойки изготовлялись в виде цветов, животных, человеческих фигур.

Среди русских чугунолитейных предприятий, выпускавших кроме технических видов продукции также различные художественные вещи, ведущее место занимал завод в Каслях. В чрезвычайно разнообразный ассортимент каслинского художественного литья входили декоративные решетки, камерная и садово-парковая скульптура, а также всевозможные мелкие вещи, начиная с тарелок, чернильниц, пепельниц и т. п. и кончая миниатюрными брелоками и булавками.

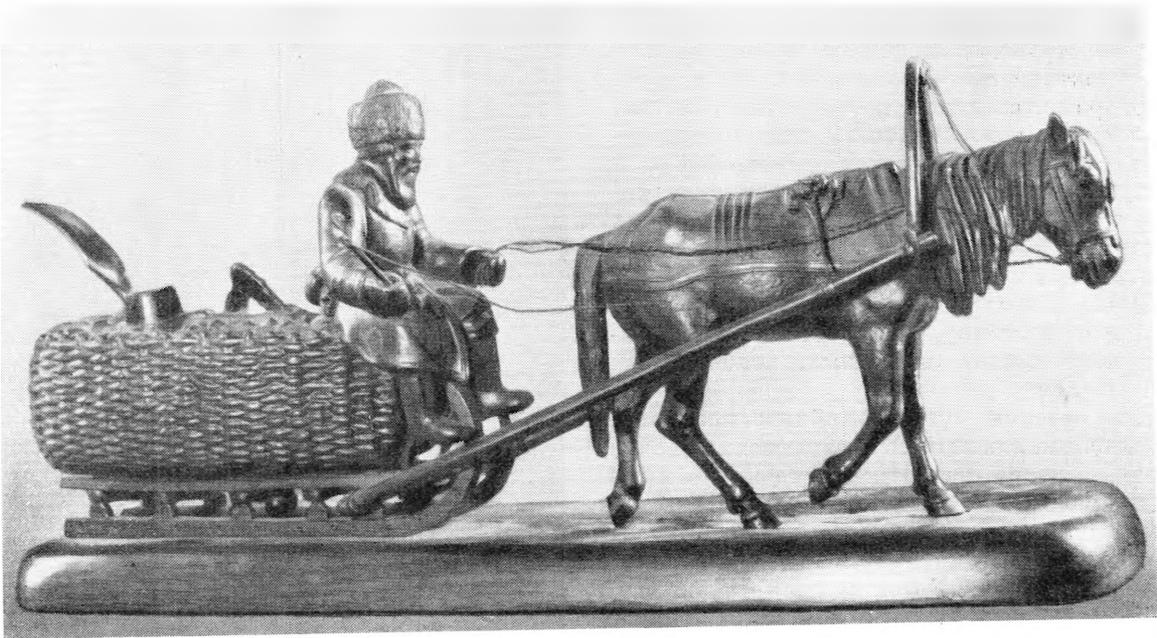
В начале XX века производство бытовых изделий в Каслях обрело массовый характер, которому неизбежно сопутствовало в то время известное снижение эстетических качеств. Вещи, изготовлявшиеся в недорогом, но тонко отделанном материале, стали очень популярными и получили широкое распространение среди разных слоев населения. Мелкое чугунное литье наряду с фабричными тканями и определенными видами посуды из фарфора, фаянса и стекла усилило демократическую линию в развитии русского декоративно-прикладного искусства, оказало ощутимое воздействие на культуру быта города, отчасти также и деревни. Каслинские чугунные статуэтки и рельефы в большинстве случаев не обладали спецификой мелкой декоративной пластики. Это были уменьшенные до камерных размеров массовые копии станковых скульптур известных русских и зарубежных ваятелей (Ф. Толстого, К. Клодта, Е. Лансере, Л. Позена, Ф. Готье и др.). Тем не менее они сыграли положительную роль в деле популяризации произведений искусства.

Особое место в каслинской камерной скульптуре принадлежит работам ряда заводских мастеров-формовщиков, которые в постоянном общении с материалом глубоко изучили все его «секреты» и замечательные пластические свойства. Полуграмотные порой люди самостоятельно создавали новые модели декоративных



Графин с эмалевой росписью. Начало XX века. Императорский фарфоро-стеклянный завод. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»

скульптур и групп. В своих произведениях эти мастера обращались к самой близкой им теме — теме труда, поэтому их работы не нашли поддержки у руководства завода. Лишь немногие из этих вещей вопли в прејскуранты каслинской продукции. Они явились яркими образцами нового прогрессивного искусства, складывающегося в условиях общего роста культуры и творческой активности пролетариата. Эти произведения далеко не все совершенны в смысле профессионального пластического мастерства, тем не менее такие из них, как «Литейщик на работе» и «Углевоз» В. Ф. Торокина; Д. И. Широкова «Мальчик при выборе чугуна



В. Горюкин. Углевоз. Каслинское литье. Начало XX века. Гос. Исторический музей

из шлака», а также вещи К. Д. Тарасова и других литейщиков заслуживают самого пристального внимания.

В большом разнообразии типов мебели, бывавшей в городской среде в начале XX века, очень трудно выделить черты, характерные именно для изучаемого непродолжительного отрезка времени. Предметы мебелировки обычно переходили по наследству от поколения к поколению, и в случаях необходимости их замены или дополнения предпочтение отдавалось старым, традиционным формам, которые легко уживались с остальным окружением. Это, может быть, и объясняет, почему производство мебели долго оставалось на прежнем уровне небольших ремесленных мастерских. Среди последних особой популярностью пользовались «вечные», несколько тяжеловесные изделия охтенских столяров. Повышенный в связи с ростом городов спрос на мебель в значительной мере удовлетворялся импортным товаром, с которым в широкий быт вошли и некоторые новые образцы массовой фабричной мебели, например легкие и практичные вещи из гнутого под паром дерева в сочетании с фанерой и др. В квартиры среднезажиточных горожан проник, как проявление моды, заимствованный из современной английской мебели мягкий диван, спинка которого завершалась более или менее богато офор-

мленной полкой — местом, где выставлялись напоказ мелкие декоративные предметы модного фасона. Таким же путем вошли в буржуазные квартиры каминные и надкаминники, большей частью декоративного характера.

Новые предметы мебелировки, которые изготовлялись комплектами по заказам и по специальным проектам художников, составляли незначительную часть мебельного производства и не определяли его лица. Они интересны как уникальные вещи, в которых более или менее полно отразились современные тенденции искусства со всеми их недостатками и немногими достижениями. Отсутствие четкого деления частей, плавные переходы одной конструктивной детали в другую, сложная криволинейная обработка дерева характеризовали формы столов, стульев, кресел, этажерок и других предметов. Эти же черты появлялись в утрированном виде на ставшей модной мебельной мелочи — салонных столиках, стульчиках, ширмочках, которые, не имея определенной практической функции, загромождали интерьер. Преобладающими оказались светлые породы дерева — дуб, клен, карельская береза: на них выгодно выделялись яркие декоративные вставки из поливной керамики, тисненого металла. Сочетание дерева с майоликой стало излюбленным приемом декорирования мебели, которую

проектировали М. Врубель, В. Васнецов, В. Поленов, Е. Поленова, А. Головин. Работы этих мастеров отличалась живописной трактовкой украшения бытового предмета, порой очень привлекательной благодаря эффектным сопоставлениям цветовых пятен, но редко учитывающей практическое назначение мебели.

Сочетание изделий различных отраслей художественной промышленности в оформлении жилого и общественного интерьера свидетельствует о противоречивости рассматриваемого периода. Возрастает до небывалых размеров резкий контраст между жилищем привилегированной части общества и народа. Творческие усилия художников, разрабатывающих в то время проблемы интерьера, посвящались не столько многокомнатным квартирам больших домов на парадных городских магистралях, сколько особнякам новой, капиталистической знати, и в части общественных помещений — оформлению банков, универсальных магазинов, контор крупных предприятий и т. п. Личные требования и вкусы узкого круга самых состоятельных заказчиков тяготели над творческим процессом и превращали в пустую фразу все модернистские лозунги «свободы искусства».

Не имея возможности заняться углубленным анализом художественных качеств интерьеров многочисленных построенных в первых годах XX века особняков Петербурга, Москвы и провинциальных городов, можно указать на довольно удачные проекты архитекторов и живописцев, стремившихся создать целостный интерьер, объединенный единым художественным замыслом, связанный с архитектурой особняка. Интерьеры особняков Цветкова, Игумнова, Морозова, Рябушинского, Кшесинской и ряд других явились ярким примером служения художественной промышленности архитектуре, с ее чисто внешней, зрительно-живописной трактовкой линий и объемов новых строительных конструкций. Общий интерес к комплексному сложению жилого интерьера нашел свое дальнейшее выражение в первых специальных выставках, ставших настоящим событием не только для специалистов, но и в культурной жизни общества. Наиболее значительными явились московская архитектурная выставка 1902 года «Новый стиль» и открытая в том же году в Петербурге выставка-продажа художественного предприятия «Современное искусство». Для выставок создавались специальные, современные интерьеры, авторы обращались здесь не к заказчику, а к более широкому зрителю, у которого нашли живой отклик в виде рецензий,

широких дискуссий о задачах промышленного искусства, о формировании художественного вкуса и т. д.

В выставочных интерьерах живописцев сильно проявился самодовлеющий декоративизм в процессе их поисков национальной формы бытовой вещи. Интерьеры Е. Лансере и А. Бенуа, К. Коровина и некоторые другие сочетали в себе модернистскую трактовку мотивов с обращением к русской архитектурной классике XVIII века; в обстановках наличествовал еще определенный момент функциональной целесообразности. Однако и эти последние качества ушли из последующих интерьеров.

Следует отметить и эволюцию стиля модерн в России, проявившуюся в известной сдержанности и функциональной логичности обстановки, созданной архитекторами (Ф. Шехтель, А. Фомин). Их подчеркнута элегантно интерьеры наполнялись удобной и неперегруженной декором мебелью, преобладала гладкая, однотонная отделка стен, на фоне которых выделялись вставки декоративного характера преимущественно в виде фризов. Обращают на себя внимание часто встречающиеся северные мотивы декора, указывающие на связь с народным искусством, в котором в то время усиленно изучалось творчество Севера России, как наиболее самобытное и характерное.

Рассматривая художественную промышленность начала XX века в целом, следует отметить зарождение в ней новых и общих для художественной культуры того времени качеств. Мы имеем в виду демократизацию декоративно-прикладного искусства, совершавшуюся в общем русле расширения круга потребителей. При всех художественных недостатках продукции факт утери ею прежнего аристократического характера, превращение из привилегии немногих избранных в достояние все более и более широких слоев народа наметили в художественной промышленности эпохальный рубеж. При этом не следует забывать, что организационная сторона художественной промышленности на рубеже XIX и XX веков усложнялась по сравнению с предыдущим периодом и представляла собой пеструю смесь самых разнообразных типов производств. На путь укрупнения и механизации встали лишь отдельные отрасли художественного производства. На первом месте в этом отношении оказалась текстильная промышленность, за ней следовала фарфоро-фаянсовая, стекольная и отчасти чугунолитейная. Во всех этих отраслях одновременно продолжало производственную деятельность известное число старых

предприятий, оставшихся на уровне мелких полукустарных мастерских. Остальные виды художественной промышленности и среди них такие важные, как мебельная, ювелирная, камнегравильная и другие, оказались не затронутыми индустриальным развитием. Отсталые способы производства сильно усиливали консервативность художественной формы продукции этих предприятий.

На вновьявленных крупных фабриках художественной промышленности в ее текстильной, фарфоровой, стекольной отраслях господствовал принцип разделения продукции на «техническую», не претендующую на какое-либо эстетическое воздействие, и на «художественную», т. е. отличающуюся от предыдущей наличием орнамента, росписи или другого вида отделки. Следствием этого было отсутствие органического единства формы и украшения изделий.

Русскую художественную промышленность начала XX века не миновала болезнь роста, которую пришлось перенести прикладному искусству всего современного капиталистического мира. Внедрение в область искусства машин и станков опередило эстетическую мысль человечества. Даже наиболее передовые художники были совершенно неподготовлены к пересмотру своих, тысячелетиями утверждавшихся взглядов на художественную бытовую вещь, как исключительно на продукт ручного, ремесленного труда. Но перед лицом фактов им пришлось пересматривать свои позиции. Это был путь от «антимашинизма» и неудавшихся проб реставрации старого «добраго ремесленного труда», связанных с утопическим эстетическим социализмом Джона Рескина, через прикладничество, т. е. механическое присоединение работы художника, к машинному фабрикату, на позиции конструктивизма и техницизма.

Для русского декоративно-прикладного искусства начала XX века характерно одновременное существование двух первых течений.

Русские живописцы работали в полном отрыве от заводского производства. В художественных журналах важным критерием положительной оценки произведения декоративно-прикладного искусства считалось «отсутствие фабричного клейма». На мелких мануфактурных производствах не было причин менять старое, традиционное отношение к художественному предмету.

Выше была отмечена зависимость крупных заводов от тенденции прикладничества. В таком же плане велась подготовка кадров для худо-

жественной промышленности. Старые художественно-промышленные школы и училища — Строгановское в Москве, Общества поощрения художеств и Штиглица в Петербурге, а также целый ряд организованных в то время в провинции — имели в своих программах цель — «ознакомить учеников с приложением рисовального искусства к промыслам».

Советское искусствознание занимало до сих пор отрицательную позицию по отношению к русской художественной промышленности начала XX века. Этот период либо в крайне сжатой и общей форме характеризовался как время полного разложения и упадка, либо же совсем упускался исследователями из виду. Мотивировкой такой абсолютной критики послужил известный налет подражательного модернизма и декадентства, бросающийся в глаза при изучении. Действительно, модерн в русской художественной промышленности не дал ничего значительного. В концепции модерна имело место искреннее желание некоторых деятелей искусства найти эстетическое выражение изменившихся в связи с быстрым прогрессом техники условий жизни общества. На практике же модернистская эстетика свелась к совершенно произвольной и отвлеченной трактовке в формах и декоре вещей изогнутых кривых линий новых железо-стеклянных конструкций. Неясность идеологической основы и безразличное отношение модернистов к острым социальным проблемам современности открыли дорогу в художественную промышленность всевозможным упадочным течениям. В модернистскую эстетику проникла пресловутая декадентская «усталая линия», исполненная уныния и безнадежности эмоциональность. В дальнейшем модерн и декаданс настолько органично слились в единую систему, что их трудно отличить друг от друга, особенно на примерах изделий художественной промышленности того времени. Оба течения явились временными симптомами переходного периода, они чрезвычайно усложнили и замедлили процесс развития русского декоративно-прикладного искусства. Но даже беглое ознакомление с отдельными памятниками и косвенно относящимися к теме публикациями позволили сделать ряд выводов, которые нужно записать в актив художественной промышленности того времени.

Это в первую очередь важнейшие процессы демократизации и связанное с ним повышение общественной значимости искусства бытовых вещей. Второй принципиально новой чертой

этой области творчества явилось ее включение в русло индустриального развития страны. Работы ведущих живописцев и публикации первых критических статей подняли авторитет прикладной отрасли искусства; оно с начала XX века стало занимать равноправное место среди остальных видов пластических искусств.

В трудных заводских условиях того времени постепенно повышался профессиональный уровень творческих работников нового типа — художников индустриальной промышленности, органично сочетавших художественный созидательный труд с глубоким знанием материала и его новой технологии. Ощутимые результаты этого необычайно важного процесса дадут о себе знать уже в начале второго десятилетия XX века. На русских производствах художественной промышленности появляется ряд видных художников-специалистов, ставших впоследствии пионерами советского прикладного искусства.

Заслуживает особого внимания высокая квалификация и художественное чутье пластики материала мастеров-исполнителей разных отраслей русской художественной промышленности. Уже самая исполнительская работа стеклодува, алмазчика, формовщика фарфоровой скульптуры, литейщика чугунных изделий и т. д. требовала творческих усилий. Многие мастера пошли дальше этого и самостоятельно создавали новые модели художественных вещей. Благодаря творчеству этих мастеров русская художественная промышленность конца XIX и начала XX века устанавливала непосредственные связи с традиционным народным искусством, в ней появились также мотивы труда и острая социальная тематика. Вокруг заводов образовались целые селения семей потомственных специалистов, которые до настоящего времени дают стране ведущих мастеров художественной промышленности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

И. А. КРЮКОВА

*

Подводя итоги краткого образа декоративно-прикладного искусства конца XIX — первых лет XX века, необходимо подчеркнуть наиболее существенные моменты, связанные с последующими этапами его развития, а именно: процессы коренного изменения экономического положения и производственно-организационной структуры художественных производств, бурный рост техники, переход ряда отраслей ручного крестьянского ремесла в русло капиталистической фабрично-заводской промышленности; наличие в недрах народного искусства глубинных сдвигов, связанных с существенными изменениями мировоззренческого и социально-экономического порядка; широкое развертывание общественной деятельности по восстановлению и осовремениванию художественных промыслов; участие видных художников-живописцев в творческой и педагогической работе в области декоративно-прикладного искусства. Позднее выявятся преимущества и ограниченные стороны нового, фабрично-заводского способа художественного производства; появятся более ощутимые признаки сложения определенных стилевых черт, складывающихся на основе нового машинного метода изготовления изделий и вместе с тем аккумулирующих в себе многие качества традиционного народного искусства; станет очевидной бесперспективность приспособления искусства прошлых веков к потребностям современного быта; усилится демократизация художественного производства в смысле охвата все более широких масс потребителей и вместе с тем произойдет сужение самой области распространения декоративно-прикладного искусства: оно полностью «уйдет» из сферы создания орудий труда и средств производства,

военного вооружения, из области оформления каждодневной общественно-административной деятельности общества. Оно замкнется в более узком кругу обстановки особняков промышленной аристократии, показательно-репрезентативных торгово-промышленных интерьеров и индивидуальных потребителей тесного семейного мирка средних слоев населения.

Дальнейшие изменения будет претерпевать крестьянское народное искусство. Оно будет все более ощутимо испытывать на себе воздействие модернистского, искусственно прививаемого направления, распространяемого земскими школами и мастерскими. Это направление окажется необыкновенно стойким, и его влияние будет сказываться еще долгое время после прекращения практической деятельности земства. Роковым образом оно в значительной мере в последующие десятилетия будет восприниматься как подлинно народное традиционное крестьянское искусство.

Война 1914 года нанесет огромный урон художественной промышленности, которая в большей степени переключится на выпуск предметов нехудожественного профиля, военного снаряжения, причем многие предприятия вообще прекратят существование. На художественной промышленности в полной мере отразится вся сложность обстановки кризиса капитализма в России в период, предшествовавший Октябрьской революции 1917 года. Однако и в этих условиях мы сможем выявить приметы теплящейся творческой жизни, ростки нового в области народного творчества и промышленного искусства, которые лягут затем в основу строительства советского социалистического декоративно-прикладного искусства.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Аверина В. И. 335
 Агин А. А. 112
 — «Демон», иллюстрации к поэме М. Лермонтова 112
 Адамсон Амантус Генрих 166
 Аден В. Б. 247
 — «Чужие» 247
 Айвазовский И. К. 31, 42, 136
 Акимова М. Н. 79
 Аладжалов М. Х. 49, 51, 55
 Александр I 164
 Александр II 129, 164, 355
 Александр III 50, 80, 164, 181, 182
 Аллегри О. К. 213
 Альма-Тадема Лоуренс 26
 — «Золотые цепи любви» 26
 — «Розы как наслаждение любви» 26
 Амфитеатров А. В. 16
 д'Анраде Антонио 77
 Андреев А. 208.
 Андреев Е. Н. 319
 Андреев Л. Н. 226, 243
 — «Рассказ о семи повешенных» 243
 Андреев Н. А. 8, 168, 206, 208—211
 — «Бесы», ваза 208
 — «П. Д. Боборыкин», гипс 209
 — «Вакханка» 209, 210
 — «Н. В. Гоголь», памятник в Москве 209, 210
 — «С. С. Голоушев-Глаголь», терракота 209
 — «Девушка в рубашке» 209
 — «Девушки» 209
 — «Доктор Гааз» 210
 — «Жница с ребенком» 208
 — «Женщина, стригущая овцу» 208
 — «Ирinya» 210
 — «Конек-Горбунок», письменный прибор 208
 — «Лениниана» 210
 — «А. П. Ленский», терракота, ангоб 210
 — «Натурщицы» 209
 — «Орхидеи», рисунок 208
 — «Пейзажи», рисунок 208
 — «Психиатр Н. Н. Баженов», терракота 210
 — «И. Е. Репин», гипс 210
 — «Самсон и Далила» 209, 210
 — «Старик под деревом», ваза 208
 — «Л. Н. Толстой», гипс 210
 — Фонтаны для гостиницы «Метрополь» в Москве 209
 Андреева Л. В. 363
 Анисфельд Б. И. 143, 254
 Анкетен 136
 д'Аннунцио Габриеле 175
 Антокольский М. М. 9, 10, 29, 33, 166, 167 172, 193, 214
 Антуан Андре 222
 Аписит А. П. 247
 Аргутийский-Долгоруков В. Н. 142
 Ардентова К. 183
 Арендс А. Ф. 74
 — «Саламбо», балет 74
 Аренский А. С.
 — «Египетские ночи», балет 90, 95, 96
 Архипов А. Е. 35, 46, 48, 49, 51, 55, 67, 76, 84
 — «Прачки» 46
 — «Рязанец» 46
 Арцибушев Ю. К. 253
 Асафьев Б. В. 128
 Ауэр Л. С. 131
 Афанасьев А. Ф. 51, 55, 253
 Ашбе Антон 24, 156
 Бакалович С. В. 15
 Бакмапсон Г. К. 246
 Бакст (Розенберг) Л. С. 55, 98, 130—134, 136, 137, 141, 143, 144, 157—162, 237
 — «Портрет Андрея Белого» 161, 162
 — «Портрет А. Н. Бенуа» 158, 159
 — «Видение Розы», декорации к балету на муз. К. Вебера 157
 — «Дафнис и Хлоя», декорации к балету М. Равеля 157
 — «Портрет С. П. Дягилева с няней» 159, 160
 — «Ишполит», декорации к пьесе Еврипида 237
 — «Карнавал», декорации к балету на муз. Р. Шумана 157
 — «Клеопатра» («Египетские ночи») декорации к балету А. Аренского 157
 — «Послеполуденный отдых фавна», декорации к балету на муз. К. Дебюсси 157
 — «Портрет В. В. Розанова» 159
 — «Портрет Иды Рубинштейн» 161
 — «Ужин» 159
 — «Эдип в Колоне», декорации к пьесе Софокла 237
 Бакст 130
 Бакушинский А. В. 172, 206, 209
 — «Н. А. Андреев», книга 209
 Бакшеев В. Н. 49, 51, 55
 Бальзак Оноре де 33
 Бальмонт К. Д. 53, 138, 161
 Банд Н. 50
 — «Старость» 50
 Бауман Н. Э. 85, 241, 243, 250
 Баумгартен Е. Е. 262, 263
 Вах Иоганн Себастьян 135, 145
 — «Phöbus und Pan» 145

Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

В Указатель включены названия произведений изобразительного искусства, а также музыкальных и литературных произведений, упомянутых в книге. Обозначен жанр только части произведений, встречающихся в тексте.

- Бах Р. Р. 167, 209
 — «М. И. Глинка», памятник в Петербурге 209
 — «А. С. Пушкин», памятник в Царском Селе 167
 Бахрушин А. А. 334
 Бегров А. К. 20
 Бекетов В. 350
 Беклемишев В. А. 165, 168, 184, 203
 — «Деревенская любовь», 165
 Беклин Арнольд 27, 131, 151, 217
 Белинский В. Г. 38
 Беллини Джованни 106, 108
 — «Мадонна деи Орто» 106
 — «Мадонна дель Фрари» 106
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 113, 116, 138, 159, 162
 — «Начало века» 159
 Бем Е. М. 19, 378
 Бенар Альбер 136
 Бенуа Александр Н. 18, 26, 30, 32, 51, 54, 55, 61, 62, 89, 94, 96, 100, 118, 119, 130—134, 136—145, 148, 150—155, 158, 161, 168, 205, 212, 231, 236, 237, 254, 261, 317, 348, 381
 — «Замок» 152
 — «История русской живописи», книга 28, 30, 152
 — «Людовик XIV. Кормление рыб» 152, 153
 — «Медный всадник», иллюстрации к поэме А. Пушкина 61, 62, 96, 137, 153, 205
 — — «Наводнение в гавани» 153
 — — «Сказание» 153
 — «Оранжерея» 154
 — «Ораиенбаум» 152
 — «Павловск» 152
 — «Петергоф» 153
 — «Пирамида в Версале. Май» 154
 — «Последние прогулки короля», цикл 152
 — «Прогулка короля» 152, 154
 — «Прогулки Людовика XIV» 154
 — «У бассейна Цереры» 152
 — «У Курциуса» 152, 153
 — «Фантазия на версальскую тему» 154
 — «Le roi se promenait par tous les temps» 152
 Бенуа А. К. 133, 148
 Бенуа Альбер Н. 131
 Бенуа (Лансере) Е. Н. 131, 151
 Бенуа Л. Н. 151, 265, 266, 272—274, 276, 289, 292, 293
 — Дом на Моховой ул. в Петербурге 276
 — Императорский Клинический повивальный институт в Петербурге 272—274, 289
 — Контора Московского купеческого банка в Петербурге 292, 293
 Бенуа М. К. 131
 Бенуа Н. А. 139
 Бенуа Н. Л. 130, 131, 151
 Берггольд Р. А. 14
 Бердсли Обри 94, 95, 132, 145, 273
 Бернардацци А. И. 263, 269, 271, 276
 — «Бристоль», гостиница в Одессе 269
 — Доходные дома Левит и Петрокино в Одессе 269
 — Купеческая биржа в Одессе 269
 Бибиен Карло Галли 237
 Бизе Жорж
 — «Кармен», опера 131
 Билибин И. Я. 55, 137, 253, 254
 — «Царь Додон» 253
 Бирле Шарль 130
 Блок А. А. 32, 40, 56, 62, 83, 86, 89, 101, 110, 113, 130—132, 150, 156, 185, 202
 — «Возмездие» 130, 131
 — «Двенадцать» 202
 — «Пляски смерти» 156
 Бломстед Вайно Альфред 134
 Боборыкин П. Д. 247
 Богаевский К. Ф. 118
 Богданов И. П. 20
 Богданов-Бельский Н. П. 20, 136
 Богословский Д. Ф. 62
 Бодаревский Н. К. 136
 Бодлер Шарль 135
 Бок А. Р. фон 166, 167
 Больдини Джованни 136
 Борисов-Мусатов В. Э. 50, 51, 113, 143
 Борисова Е. А. 269
 Бородин А. П. 104
 Борщевский И. Ф. 347
 Боткин Ф. В. 136
 Боткина С. М. 87
 Бочаров Г. Н. 341
 Бочаров М. И. 212
 Браз И. Э. 51, 54, 55, 137, 149
 — «Портрет Е. М. Мартыновой» 149
 Браилловский Л. М. 287, 308
 — «Вилла художника» в Крыму 287, 308
 Бренгвин Френк 27, 136
 Бродский И. И. 239, 241, 242, 244, 252, 253, 255
 — «Красные похороны» 241—243
 — «Расстрел на площади 9 Января» 241
 — «Устала» 255
 Бролинг Ж. О. 22
 Бронников Ф. А. 136
 Брюллов К. П. 31, 41
 — «Распятие» 41
 Брюллов П. А. 136
 Брунетьер 135
 Брюсов В. Я. 40, 56, 62, 98, 113, 126, 138, 161, 202, 237, 252,
 — «Каменщик» 202
 — «Кинжал» 40
 — «Ночь» 202
 — «Песни» 202
 — «Работа» 202
 Бугро Вильям 25
 Булгаков Ф. И. 26
 Бурдель Антуан 199, 204
 Бьёрнсон Бьёрнстыерне 26
 Выковский К. М. 271
 — Зоологический музей Московского университета 271
 — Государственный банк в Москве 271
 Бяляницкий-Бируля В. К. 8, 50
 Вагнер Рихард 133, 135, 237
 — «Гибель богов», опера 237
 — «Лоэнгрин», опера 133
 — «Парсифаль», опера 133
 Вальгрэн 134
 Валькотт В. Ф. 261, 265, 282—285
 — Дом Якунчиков в Москве 284
 — Дом в Мертвом пер. в Москве 282—285
 — Гостиница «Метрополь» в Москве 265
 Вальц К. Ф. 213
 Ван-Зандт М. Я. 77
 Васильев Н. В. 297, 302
 Васильев Ф. А. 40, 68, 83
 — «Мокрый луг» 68
 — «Оттепель» 68
 — «После дождя» 68
 Васнецов А. М. 51, 55, 67, 71, 134, 136, 139, 214
 Васнецов В. М. 7, 9, 13, 17, 18, 29, 32, 39, 43, 51, 53, 55, 56, 61, 71, 104—106, 121, 137, 214—221, 229, 230, 298, 305, 306, 308, 317, 341—344, 347, 348, 381
 — «Богатыри» 39, 121
 — «Евхаристия» во Владимирском соборе в Киеве 106
 — Третьяковская галерея в Москве 305, 308
 — «Снегурочка», декорации к опере Н. Римского-Корсакова 32, 53, 216—218, 220
 — Собственный дом в Москве 306, 308
 — Храм Воскресения в Петербурге, роспись 32
 — «Царь Иван Васильевич Грозный» 13
 — Церковь в Абрамцеве 308
 Ваулин П. К. 344, 364
 Вахрамеев А. И. 253, 255, 256
 Вейкман И. А. 131
 Веласкес Диего де Сильва 65, 77, 80
 — «Инфанта» 65
 Веллонский П. 164
 Венгеров С. А. 251
 Вереншель (Веренскиольд) 26
 Верди Джузеппе
 — «Аида», опера 213
 Вересаев В. В. 248
 Верещагин В. В. 9, 37, 43, 136
 — «Апофеоз войны» 21
 Верещагин В. П. 42, 136
 Верлен Поль 130
 Веронезе (Кальяри) Паоло 116
 Верхотуров Н. И. 245, 252
 — «Заковка арестантов» 21
 — «Расчет» 24
 — «1905 год» 245
 Веснин Л. А. 286
 Вещилов К. А. 252
 Визель Э. О. 19

- Виноградов С. А. 20, 51, 55
 Виррих Э. Ф. 297, 302
 Виррих Э. и Васильев Н.
 — Дом Гвардейского экономическо-го общества в Петербурге 297
 — Пассаж на Литейном пр. в Петербурге 297
 Витте С. Ю. 177
 Владимир Александрович, вел. кн. 34, 85
 Владимиров И. А. 245, 246, 256
 — «Живое слово» 245
 — «На Пресне» 245, 246
 — «Хождение в народ» 245
 Владимирский собор в Киеве 105—107
 — Роспись В. М. Васнецова, М. А. Врубеля и М. В. Нестерова 32
 Владовский А. И. 269
 — Здание Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии 269
 Волков Е. Е. 20
 Волконский С. М. 133
 — «Es hat die Rose sich beklaget» 133
 Волнухин С. М. 170—172, 184, 193, 206, 208,
 — «Первопечатник Иван Федоров», памятник в Москве 170, 171
 — «Портрет П. М. Третьякова» 170
 Володихин И. 274
 Волошин М. А. 185
 Врангель Н. Н. 132, 138, 174, 345
 Врубель А. А. 107, 110, 112, 116, 121
 Врубель А. М. 106—108
 Врубель М. А. 18, 32—34, 40, 50—53, 55, 56, 61—63, 68, 71—73, 75, 79, 80, 84, 100—130, 134, 137, 143, 161, 162, 168, 169, 185, 202, 214, 215, 218—221, 226, 251, 252, 317, 344—348, 351, 352, 381
 — «Автопортрет» 125—127
 — «Богатырь» 34, 118, 121, 122, 127, 352
 — «Венеция» 114—116, 122, 127
 — «Весна», скульптура 125
 — Владимирский собор в Киеве, роспись 107, 109
 — «Вознесение» 107
 — «Воскресение» 107
 — «Надгробный плач» 107
 — «Оплакивание» 107, 119
 — «Волхова», скульптура 125
 — «Восточная сказка» 108
 — «Гамлет и Офелия» 104
 — «Девочка на фоне персидского ковра» 108
 — «Демон», иллюстрации к поэме М. Лермонтова 112—114, 117
 — «Голова Демона» 112, 113, 117
 — «Голова Тамары» 113
 — «Демон у обителя» 112
 — «Не плачь, дитя» 112, 113
 — «Несется конь быстрее лавы» 112
 — «Пляска Тамары» 112, 113
 — «Тамара и Демон» 112
 — «Демон» 34, 56, 71—73, 100, 107—115, 118—120, 127
 — «Демон летящий» 116, 127
 — «Демон поверженный» 117—119, 127
 — «Демон (сидящий)» 108, 110—114, 117, 118, 127
 — «Демон стоящий» 117, 127
 — «Жемчужина» 103, 104, 127
 — «Испания» 115, 116, 122, 127
 — «Италия. Неаполитанская ночь», эскиз театрального занавеса 113
 — «К ночи» 118, 123, 124
 — Кирилловская церковь в Киеве, фрески 104—108
 — «Александр Невский» 105
 — «Андрей Боголюбский» 105
 — «Богоматерь с младенцем» 105, 106, 119
 — «Владимир» 105
 — «Михаил Тверской» 105
 — «Моисей» 113
 — «Надгробный плач» 105
 — «Нестор» 105
 — «Ольга» 105
 — «Состыние святого духа» 105, 106
 — «Прокопий Устюжский» 105
 — «Страшный суд» 105
 — «Жуава», скульптура 169
 — «Лель», скульптура 167
 — «Микула Сеялинович», майолика 33, 108, 114—116, 121, 127, 345, 351
 — «Морская царевна» 122, 125
 — «Натурщица в обстановке Ренессанса» 101, 102
 — «Обручение Марии с Иосифом» 101
 — «Пан» 50, 119, 121, 122, 352
 — Печь-лежанка, майолика в Абрамцеве 346, 351
 — Портрет К. Д. Арцыбушева» 125
 — «Портрет В. Я. Брюсова» 125—127, 161
 — «Портрет сына» 125
 — «Портрет г-жи Кворре» 101, 102
 — «Портрет С. И. Мамонтова» 123, 125, 127
 — «Портрет З. Штукенберга» 101
 — «После концерта» («Портрет Н. И. Забелы-Врубель») 118, 124, 125
 — «Принцесса Грёза» 33, 108, 114, 115, 121, 122
 — «Пророк Иезекиил» 127
 — «Пророк», иллюстрация к стих. А. Пушкина 119—121, 127
 — «Голова Пророка» 120, 121
 — «Раковины» 103, 104
 — «Раткльпф», декорации к опере Ц. Кюи 220
 — «Рогведа», декорации к опере А. Серова 220
 — «Садко», декорации к опере Н. Римского-Корсакова 220, 221
 — «Садко», серия скульптур и бюстов 346
 — «Морской царь» 346, 347
 — «Садко», блюдо 346
 — «Серафим» 127
 — «Сирень» 103, 122, 123, 127
 — «Сказка о царе Салтане», декорации к опере Н. Римского-Корсакова 219, 220
 — «Город Леденец» 351
 — «Суд Париса» 114, 115
 — «Утро. Полдень. Вечер» 114, 115
 — «Утро» («Русалки») 33, 115
 — «Фауст», эпизоды из трагедии В. Гете 114, 116
 — «Мефистофель и ученик» 116
 — «Полет Фауста и Мефистофеля» 116
 — «Фауст и Маргарита» 116
 — Фризы изразцовые на доме С. И. Мамонтова в Москве 344
 — «Царевна Лебедь» 52, 118, 119, 121—123, 125, 352
 — «Царская невеста», декорации к опере Н. Римского-Корсакова 220
 — «Шестикрылый серафим» 125, 127
 Всеволожский И. А. 213, 214, 220
 Вязниковцева Т. В. 281
 Галкин И. С. 14, 15
 Галле Эмиль 378
 Галлен-Каллела Аксель 26, 27, 134, 136
 Гартман В. А. 270, 300
 — «Студия» в Абрамцеве 270
 Гауптман Гергарт
 — «Потонувший колокол» 222
 Ге Е. И. 117, 119
 Ге Н. Н. 13, 21, 67, 103, 105
 — «Голгофа» 21
 — «Совесть» 21
 — «Гайная вечеря» 21
 Гедике Р. А. 271
 Гейне Т. Т. 254
 Геллер П. И. 244, 245, 247, 252
 — «Душа моя скорбит смертельно...» 245
 — «Накрыли» 245
 — «После погрома» 245
 — «Присяга евреев-новобранцев» 244
 Гельрих Г. А. 282
 — Дом на Рождественском бул. в Москве 282
 — Дом на Б. Садовой ул. в Москве 282
 Гельцер А. Ф. 213
 Гельцер Е. В. 230
 Гендель Георг Фридрих 145
 Генсен 244
 Герардов Н. Н. 255
 Герунг-Каршинская Е. Г. 246

- Гёте Иоганн Вольфганг 104, 114
 — «Фауст» 114
 Гимпель А. А. 279, 283
 Гимпель А. и Ильашев В.
 — Дом страхового общества «Россия» в Петербурге 279—281, 283, 285
 Гинзбург М. Я. 273
 Гинцбург И. Я. 165
 Гишпаус З. Н. 138, 140, 162
 Гиршман В. О. 61, 87, 161
 Гиршман Г. Л. 79, 87, 92, 94, 150
 Глаголь С. (Голоушев С. С.) 16, 17
 Глинка М. И. 142, 209
 — «Руслан и Людмила», опера 131
 Глюк Кристоф Виллибальд 145, 217, 218
 — «Орфей», опера 215, 217, 218
 Гнедич П. П. 16, 213, 247
 Гоген А. И. фон 275
 Гоголь Н. В. 112
 Голлицына Л. В. 319
 Головин А. Я. 19, 50, 51, 53, 55, 56, 71, 72, 78, 97, 136, 137, 143, 229—237, 261, 300, 317, 344, 349, 351, 381
 — «Волшебное зеркало», декорации к балету А. Корещенко 234, 235
 — «Дочь моря» («Гедда Габлер»), декорации к пьесе Г. Ибсена 235
 — «Маленький Эйольф» декорации к пьесе Г. Ибсена 235
 — «Псковитянка», декорации к опере Н. Римского-Корсакова 233—235
 — «Привидения», декорации к пьесе Г. Ибсена 235
 Голубкин П. С. 184
 Голубкина А. С. 8, 51, 55, 168, 170, 172, 182—192, 199, 202—204, 206, 207, 252, 292, 296
 — «Андрей Белый» 191
 — «Э.-Ж. Бальблани» 184, 187
 — «Вдали музыка и огни» 186
 — «Волна» («Пловец») 187
 — «А. Н. Глаголев» 187
 — «П. С. Голубкин» 184
 — Горельеф на фасаде здания МХАТ 292, 296
 — «Девочка» 189
 — «Железный» 185—187
 — «Женская голова» 186
 — «Земля» 187
 — «Иван Непомнящий» 187—189
 — «Идуций» 185—187
 — «Изергиль» 190
 — «Кочка» 186
 — «Ломовик» 185
 — «Мальчик» 189
 — «Манька» 189
 — «Карл Маркс» 183, 190, 207, 252
 — «Марья» 187—189
 — «С. Т. Морозов» 187
 — «Огонь» 187
 — «Пленники» 186, 189
 — «Раб» 186
 — «Рабочий» 185—187
 — «Л. И. Сидорова» 190
 — «Сидящий человек» 186
 — «Солдат» 186
 — «Старая» 190
 — «Страница» 189
 — «Человек» 185
 Гольбейн Ганс 131, 150
 Гольтерман Георг Эдуард 133
 — Концерт для виолончели и ф. п. 133
 Гольцев В. А. 29
 Гомберг-Верхбюнская Э. П. 63, 103, 141, 157
 Гонзаго Пьетро ди Готтардо 151, 237
 Горбунов-Посадов И. И. 19
 Городецкий С. М. 60
 Горохов И. Л. 247
 — «Горе» 247
 Горский А. А. 212, 230, 231
 Горский К. Н. 170
 Горький А. М. 21, 33, 40, 56, 57, 62, 80, 86, 121, 141, 202, 225, 227, 228, 243, 245, 254, 284
 — «Дачники» 229
 — «Дети солнца» 229
 — «Жизнь Клима Самгина» 245
 — «Мещане» 225, 227
 — «Мудрец» 141
 — «На дне» 227, 228, 236
 — «Песня о Буревестнике» 202
 — «Собака» 141
 Горюшкин-Сорокопудов И. С. 246, 247, 253, 256
 Готье Теофили 145, 151
 — «Дочь фараона» 151
 Готье Ф. 379
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 131, 142, 145, 150, 152
 — «Житейские воззрения Кота Мура» 142
 Гошкевич 106
 Грабарь И. Э. 29, 77—79, 96, 98, 131, 133, 134, 136, 138, 143, 156, 174, 221, 261, 311, 344, 345
 — «История русского искусства», книга 311
 Гремиславский И. Я. 225
 Григорович Д. В. 331
 Гримм Г. Д. 270, 289—291
 — Гимназия К. И. Мая в Петербурге 289—291
 — Храм Воскресения в Петербурге 270
 Грегори Андре Эрнест Модест 145
 Гржебин З. И. 254
 — «Олимп» 254
 Григ Эдвард 26
 Григорьев Б. Д. 143
 Гробовский И. М. 255
 — «Долой» 255
 — «Его рабоче величество Пролетарий Всероссийский» 255
 — «Русская свобода родилась на море» 255
 Гугунава И. Г. 49
 Гужон П. О. 353
 Гунст А. И. 184
 Гурьев В. 333
 Гюго Виктор 136, 152, 213
 — «Собор Парижской богоматери» 136
 Гюнсманс Жорис Карл 135
 Давыдов К. Ю. 131
 — «Nostigge» для виолончели и ф. п. 133
 Давыдова М. В. 212
 Дадд Франк 244
 Даль Л. В. 270
 Дальевич М. М. 60
 Данте Алигьери 174
 Даныш-Бувре Паскаль Адольф Жан 27
 Дахнович 109
 Дега Эдгар 27, 71, 136
 Дедлов В. (Кигн В. Л.) 108
 Декоративно-прикладное искусство
 — «Александринский» (бирюзовый) сервиз 372
 — Ваза нач. XX в. 370
 — Ваза большого огня 369
 — Ваза толстостенного стекла 377
 — Вазочка, керамика 365
 — «Всадник», сосуд для напитка 335
 — Горшок гончарный обварной 328
 — Графин с эмалевой росписью 379
 — «Демьянова уха», коробочка 332
 — Кувшины, глина чернолощенная 329
 — «Легящие цапли», ваза 372
 — «Мальчик при выборе чугуна из шлака» 380
 — «Олень в ельнике», брошь 333
 — Пепельница, керамика 365
 — «Поездка на олене», брошь 333
 — «Пурпуровый сервиз» 372
 — «Рафаэлевский сервиз» 369
 — «Русская пляска», коробочка 332
 — «Тройка», коробочка 332
 — Туес берестовый 330
 — «Паркосельский сервиз» 372
 — «Цветы и листья», ваза 374
 — «Чашитие», коробочка 332
 — Чашка, хохломская роспись 331
 — Чернильница, керамика 365
 Делиб Лео 237
 — «Спящая», балет 237
 Денисов В. И. 228
 Державин В. Д. 78
 Державин Н. Я. 79, 102
 Деспю Шарль 199
 Джозил Рафаэло 174, 175
 Джотто 135
 Джури А. А. 231
 Дикс Б. 319
 Диц Юлтус 132, 145
 Дмитриев А. И. 290, 291
 — Городское училище им. Петра I в Петербурге 290, 291
 Доброхотов А. Н. 207
 Добрынин П. С. 255

- Добужинский М. В. 36, 55, 137, 141, 150, 156—158, 253
 — «Как наш славный генерал» 253
 — «Кукла» 156
 — «Окно парикмахерской» 156, 158
 — «Октябрьская идиллия» 157, 254
 — «Человек в очках» («Портрет К. А. Сюннерберга») 156, 157
 Домогацкий В. Н. 168, 206—208
 — «Голова девочки» 208
 — «Голова старика (кучер)» 208
 — «Карл Маркс» 207
 — «Мальчик на лошади» 207
 — «Сидящий мужчина» 207
 — «Старуха» 207
 — «Старуха в платке» 207
 Донаурова Е. И. 325
 Дорошевич В. М. 71
 Досекин Н. В. 29, 51, 54, 55
 Достоевский Ф. М. 83, 135
 Дружинин С. Н. 40
 Дубовской Н. Н. 20
 Дулова М. А. 72
 Дульский П. М. 253
 Дунаев С. Г. 364
 Дурнов М. А. 29, 51, 53, 55
 — «Портрет К. Д. Бальмонта» 53
 Дурново А. Н. 329, 330
 Дюрер Альбрехт 131
 Дягилев Н. И. 133
 Дягилев С. П. 8, 26, 27, 42, 51, 55, 65, 90, 95, 130—140, 142—144, 152, 157, 159—161, 237, 351
 — «Дева и Солнце», романс 133
 — «Псалмопевец Давид», романс 133
 — «Mélodie», романс для голоса 133
 Еврипид 237
 — «Ипполит» 237
 Екатерина II 96
 Елизавета Петровна, царица 96, 155, 158
 Евдогуров И. И. 9
 Ермолова М. Н. 40, 80, 86, 213
 Ефимов И. С. 95
 Ефимова Н. Я., см. Симонович-Ефимова Н. Я.
 Жером Жан Леон 25
 Жирар Франсуа Фирмен 131, 132
 Жироде Анн-Луиз 131, 132
 Жолтовский И. В. 311
 Жуков Н. К. 304
 — Дом Перцова в Москве 304—306, 308
 Жуковский С. Ю. 8, 55, 247
 — «Печальная русская деревня» 247
 Жюльен Рудольф 24, 204
 Забела-Врубель Н. И. 117, 118, 121, 122, 124—126
 Завьялов Н. В. 50
 Залеман Г. Р. 169, 203
 Замирайло В. Д. 109
 Захаров А. Д. 265, 266
 — Адмиралтейство в Петербурге 265, 266
 Зейденберг С. М. 47, 48
 — «Ремонт пути» 47, 48
 Зильберштейн И. С. 96
 Зиновьев А. 350, 351
 Зичи М. А. 112
 Золя Эмиль 49
 Ибсен Генрих 26, 119, 235
 — «Дочь моря» («Гедда Габлер») 235
 — «Маленький Эйольф» 235
 — «Привидения» 35
 Иванов А. А. 29, 38, 101, 103, 105, 107, 120
 — «Явление Мессии» 38
 — «Явление Христа народу» 120
 Иванов А. П. 102
 Иванов И. В. 40
 Иванов К. М. 213
 Иванов С. В. 32, 51, 52, 55, 57, 67, 84, 139, 206, 247—250, 252
 — «Бунт в деревне» 52, 249
 — «Забастовка» 249
 — «Едут! Карательный отряд» 249
 — «Лихая победа» 249
 — «Митинг» 249, 250
 — «Победители» 249
 — «Похороны Баумана» 250
 — «Приезд иностранцев» 55
 — «Расстрел» 249, 252
 — «У стенки» 249
 — «Царь» 52
 Иванов С. И. 170, 172, 184, 193, 203
 Иванович М. 50
 Иванов-Шид И. А. 275, 308, 309
 — Купеческий клуб в Москве 309
 — Московский городской народный университет им. Шанявского 275, 308, 309
 — Сиротский приют им. Мазурина в Москве 275
 Ильин М. А. 269, 308
 Ильяшев В. В. 279, 283
 Ипполитов-Иванов М. М. 218
 Исаков П. А. 212
 Иттеманс (Hittemans) 131
 Кавос А. К. 130, 131
 — Большой театр в Москве 131
 — Мариинский театр в Петербурге 131
 Каждан Т. П. 259
 Казен Жан Шарль 27, 136
 «Калевала», карело-финский эпос 26
 Калениченко Я. 246
 — «Перед обыском» 246
 Калинин Г. Е. 130—132
 Каменецкая М. В. 133
 Каменский А. А. 163, 192
 Каменский Ф. Ф. 165
 — «Первый шаг» 165
 Кандинский В. В. 50
 Карловский Д. Н. 9, 57—59, 252—254
 — «Каштанка», иллюстрации к рассказу А. Чехова 57, 58
 — «Ну, тащися, сивко», рисунок 254
 Карпов П. 127
 Каррьер Эжен 27, 136
 Касаткин Н. А. 13, 20, 35, 42—45, 57, 60, 84, 245—250, 252, 256
 — «Арестантки на свидании» 43, 45
 — «Атака завода работницами» 248
 — «Беззаветная жертва» 248
 — «Боевик» 248, 252
 — «Буревестник» 42
 — «В коридоре окружного суда» 13
 — «Кто?» 43, 44
 — «После обыска» 246, 248
 — «Последний путь шпиона» 248
 — «Похороны Баумана» 248, 250
 — «Призыв к восстанию» 249
 — «Смена» 42
 — «Спор» 249
 — «Студент» 248
 — «Тревожное» 248
 Качалов В. И. 80
 Кекушев Л. Н. 261, 275, 282, 283, 285
 — Дом на Остоженке (№ 19) в Москве 282
 — Дом на Пречистенке (№ 23) в Москве 282
 — Дом в имении Некрасова под Москвой («Американский дом») 285, 286
 — Собственный дом в Москве 282
 Кившенко А. Д. 14
 Кирилловская церковь в Киеве 105
 Киселев А. А. 19, 20, 29
 Китнер И. С. 271, 288
 — С. Петербургская городская детская больница 288
 Клевер Ю. Ю. 15, 131, 136
 Клейн Р. И. 265, 270, 293, 309, 310
 — Бородинский мост в Москве 309, 310
 — Дом на I-й Мещанской ул. в Москве 270
 — Геологоразведочный институт в Москве 270
 — Магазин Мюра и Мерилиза 293
 — Музей изящных искусств в Москве 270
 — Средние торговые ряды на Красной площади в Москве 270
 Клере 244
 Клингер Макс 151
 Клодт К. К. 199, 379
 Клодт М. К. 51, 55
 Клодт П. К. 164
 — «Николай I», памятник в Петербурге 164
 Коган Д. З. 63, 73—75
 Коларосси Филиппо 24, 184
 Коленда В. К. 229
 — «Дачники», декорации к пьесе М. Горького 229

- «Дети солнца», декорации к пьесе М. Горького 229
 Колесов П. А. 335
 Комаров В. П. 49
 Комиссаржевская В. Ф. 183, 229
 Кон Ф. Я. 183
 Кондер Шарль 132, 136
 Кондратенко Г. П. 15
 Коненков С. Т. 168, 170, 182, 183, 186, 192—204, 206, 208, 252
 — «Атеист» («Мститель») 197—199
 — «Детские грезы» 201, 202
 — «Камнебоец» 193—195
 — «Крестьянин» 197
 — «Нике» 200—202
 — «Пастушка Настя» («Крестьянская девушка», «Пастушка») 197
 — «Рабочий-боевик» 1905 года
 Иван Чуркин 196, 197, 199, 252
 — «Самсон» 194—196, 199, 202, 203, 206, 252
 — «Самсон, разрывающий узы» 186, 194
 — «Славянин» 197—199, 201
 — «Слепой старик» 193
 — «Старик на завалинке» 193
 — «Читающий татарин» 193
 Коновалов А. А. 335
 Константин Бенжамен 25
 Кончаловский П. П. 75, 112
 Корещенко А. Н. 234
 — «Волшебное зеркало», балет 234, 235
 Корин А. Д. 49
 Корин П. Д. 86
 — «Портрет А. М. Горького» 86
 Кормон Фернан 24
 Коровин А. А. 61
 Коровин К. А. 32, 48—51, 53, 55, 56, 63—77, 79—81, 83, 84, 89, 100, 103, 104, 110, 121, 129, 130, 134, 136, 137, 139, 143, 214, 215, 218, 222, 227, 229—237, 252, 261, 298, 300, 303, 344, 347, 349, 351, 381
 — «Базар цветов. Гурзуф» 75
 — «Балкон» 74
 — «Бумажные фонари» 70
 — «В лодке» 66, 67
 — «Вечер» 67, 68, 82
 — «Вечер. Интерьер» 74
 — «Вишневый сад», декорации к пьесе А. Чехова 227
 — «Гаммерфест. Северное сияние» 68, 69, 71
 — «Гурзуф» 75
 — «Демон», декорации к опере А. Рубинштейна 232, 233, 235
 — «Демон — женщина» 72
 — «Деревня» 70, 72
 — «Дон Кихот», декорации к балету Л. Минкуса 231
 — «Золотая рыбка», декорации к балету Л. Минкуса 231
 — «Кафе в Ялте» 69, 70
 — «Ковчег-Горбунок», декорации к балету П. Пуни 231, 235
 — «Летом» 67, 70
 — «Лунная ночь. Зима» 75
 — «Мирской сход» 53
 — Панно в вестибюле Северного вокзала в Москве 303
 — «Париж. Бульвар капуцинов» 71
 — «Париж ночью. Итальянский бульвар» 70, 74
 — «Париж после дождя» 71
 — «Парижские кафе» 71
 — «Парижский бульвар» 49
 — «Поморы» 53
 — «Портрет Т. С. Любатович» 63
 — «Портрет А. Мазини» 73
 — «Портрет И. А. Морозова» 73, 74, 76
 — «Портрет Салюд Оттон» 73
 — «Портрет Чичагова» 73
 — «Портрет Ф. И. Шаляпина» 73, 74
 — «Пристань в Гурзуфе» 75, 77
 — «Розы и фиалки» 71
 — «Рыбы, вино и фрукты» 71, 73
 — «Сарай» 68, 70
 — «Северная идиллия» 49
 — «Терраса» 74
 — «У балкона» 63
 — «Хористка» 65, 66, 68
 — «Цветы» 75
 Коровин С. А. 51, 53, 55, 67, 84, 137, 214
 — «Богомольцы» 53
 — «На миру» 53
 Корш Ф. А. 292
 Коссак Войцех 241, 243
 — «9 Января» 241, 243
 Костанди К. К. 51, 55
 Косяков В. А. 270
 — Собор в Кройштадте 270
 Котарбинский В. А. 106
 Кошкоч М. 333
 Кравченко К. 192
 Крамской И. Н. 13, 37, 39, 66, 67, 101, 105
 — «Неутешное горе» 21
 — «Русалки» 21
 — «Христос в пустыне» 39
 Кранах Лукас 131
 Крапивин З. И. 251
 Красильщикова Е. А. 88
 Красновский П. 373
 Краснояров Ф. С. 335
 Крачковский И. Е. 14
 Кругликова Е. С. 254, 255
 Крыжановский Д. А. 277, 279
 — Доходный дом на Таврической ул. в Петербурге 277, 279
 Крыжицкий К. Я. 14
 Крылов И. А. 99, 255
 Крюков Д. И. 335
 Крюкова И. А. 315, 321, 384
 Крянина А. И. 326
 Кудрявцев А. И. 247
 — «Отцы и дети» 247
 Кузьмин М. А. 150
 — «Мои предки» 150
 Кузнецов В. А. 247
 — «Университет закрыт» 247
 Кузнецов М. С. 316, 365—367
 Кузнецов Н. Д. 51, 55
 Кузнецов П. В. 75, 143
 Кузнецова С. А. 192
 Кузьмин Р. И. 301
 Куинджи А. И. 14, 21, 61
 — «Украинская почва» 21
 Кукольник Н. В. 16
 Куликов И. С. 62
 Куприн И. М. 193
 Курбатов В. Я. 138
 Курбе Густав 25
 Кустодиев Б. М. 36, 55, 59, 100, 250—254, 366
 — «Вступление» 254
 — «Извозчик в тракторе» 366
 — «Манифестация» 250
 — «Московский трактор» 366, 367
 — «Первомайская демонстрация у Путиловского завода» 250
 — «Тракторщик» 366
 Кюи Ц. А. 220
 — «Ратклиф», опера 220
 Кюфферле П. О. 250
 Лаверецкий Н. А. 166
 Лагорио Л. Ф. 15, 20
 Ламбин П. Б. 213, 229
 Лансере Е. А. 131, 165
 Лансере Е. Е. 35, 36, 51, 55, 130, 131, 133, 134, 137, 141, 142, 144, 150, 151, 155—157, 236, 237, 253, 254, 261, 316, 317, 379, 391
 — «Ботик Петра I» 155
 — «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» 155
 — «Корабли времен Петра I» 155
 — «Петербург начала XVIII века. Здание 12-ти коллегий» 155
 — «Радость на земле основных законов ради» 156
 — «Рады стараться, ваше превосходительство» 155
 — «Тризна» 156, 254
 Лапшина Т. П. 129
 Ларионов М. Ф. 143
 Латт Л. 203
 Латур Морис Кантен 150
 Латуш (Ла Туш) Гастон 136
 Лебедев И. К. 335
 Лебедев К. В. 39, 47
 — «Уничтожение Новгородского веча» 39
 Лебрен Андре 152
 Левитан А. И. 49
 Левитан И. И. 13, 27, 32, 39, 40, 49, 50, 63—65, 67, 76, 80, 81, 89, 112, 133, 134, 136, 137, 139, 176, 177
 — «Березовая роща» 64
 — «Весна» 64
 — «Весна. Большая вода» 65
 — «Вечер. Золотой плес» 65
 — «Вечерний звон» 65
 — «Владимирка» 64, 65
 — «Золотая осень» 65
 — «Изба» 177
 — «Летний вечер» 64, 177
 — «Луг на опушке леса» 64
 — «Март» 65
 — «Над вечным покоем» 65
 — «Озеро» 64, 65, 177
 — «Окраина Звенигорода» 64

- «Осенний день. Соколыники» 64
 — «Первая зелень. Май» 64
 — «Ранняя весна» 65
 — «Русь» 65
 — «Свежий ветер» 65
 — «Слободка» 64
 — «Тихая обитель» 65
 — «Туман» 64
 — «У омута» 65
 — «Хмурый день» 64
 Левицкий Д. Г. 80, 137, 138
 Леман Ю. Я. 136
 Лемох К. В. 20, 48
 Ленбах Франц фон 27, 136
 Ленин В. И. 17, 35, 40, 59, 129, 259, 260, 328
 Ленотр Андре 152
 Ленский А. П. 212, 213, 229
 Лентовский М. В. 265
 Лермит Леон 27, 136
 Лермонтов М. Ю. 72, 73, 108—110, 112—114, 232
 — «Выхожу одиня на дорогу» 112
 — «Демон» 71, 108—110, 112—114, 117, 232
 — «Дума» 109, 110
 — «Мцыри» 110
 — «Прощай, немытая Россия» 109
 — «Родина» 109
 — «Тамань» 16
 Лесков Н. С. 80, 85
 Лефевр Жюль 25
 Лещинский В. 244
 — «Расстрел на станции Люберцы» 244
 Либерман Макс 136
 Лидваль Ф. И. 276—278
 — Дом на М. Конюшенной ул. в Петербурге 279
 — Дом на М. Посадской ул. в Петербурге 277
 — Дома на М. Конюшенной ул. (№ 1 и 3) в Петербурге 277
 — Доходный дом на Каменоостровском просп. в Петербурге 276—278
 Линдгрэн Амалия 286
 Липгарт Э. К. 15
 — «Волна» 15
 — «Заноза» 15
 — «Слух» 15
 Литовченко А. Д. 97
 Лихачев Н. П. 143
 Лиштван Л. И. 50
 Ломяло К. К. 267, 277, 307
 Лукьянов С. 183
 Луначарский А. В. 28, 342
 Львова А. В. 319
 Любагович Т. С. 63
 Людовик XIV 142, 144, 152
 Мазин И. А. 335
 Мазини Анджело 73
 Мазуровский В. В. 15, 244
 Май К. И. 130, 133, 289
 Маймон М. Л. 244, 245, 247, 252
 — «Бой под Тюренченом» 244
 — «Дома» 244
 — «Посвящение Ивана Грозного в схиму» 244
 Майоль Аристид 180
 Макарт Ганс 128
 Макинтош Ч. 261
 Маковский А. В. 20, 49
 Маковский В. Е. 13, 20, 43, 49, 51, 61, 83, 134, 136, 203, 239—242, 244, 245
 — «Девятое января» 239, 240, 243, 244
 — «Допрос революционерки» 239
 — «Заключенный узник» 239
 — «Ходынка» 239
 Маковский К. Е. 15, 31, 131
 Маковский С. К. 143, 177, 318, 319, 351
 Максимов В. М. 43, 83
 Малларме Стефан 130
 Мальцов С. И. 316
 Малютин С. В. 49—51, 55, 134, 136, 215, 218, 231, 232, 304, 306, 308, 316, 317, 347—352
 Малявин Ф. А. 51, 54, 55, 84, 133, 136, 137, 143, 149
 — «Портрет Е. М. Мартыновой» 149
 Мамонтов А. С. 114
 Мамонтов М. А. 51, 55
 Мамонтов С. И. 18, 60, 65, 71, 72, 78, 79, 110, 114, 115, 121, 123, 125, 134, 214—217, 270, 298, 308, 344, 364
 Мамонтова А. Я. 50
 Мамонтова В. С. 78, 79, 85
 Мамонтова Е. Г. 18, 343
 Мамонтова П. А. 79
 Мамонтовы, семья 80
 Мантенья Андреа 107
 Мария Федоровна, императрица 182
 Маркс А. Ф. 57
 Маркс Карл 98, 163, 183, 207, 252
 Марлинский А. (Бестужев А. А.) 16
 Мартынова Е. М. 148—150
 Марфельд Р. Р. 289
 — Ремесленно-воспитательное заведение, замысел 289
 Матвеев А. Т. 168, 211
 Матейко Ян 136
 Матисс Анри 89, 90, 92
 Матэ В. В. 19, 20
 Машков И. П. 75, 261, 262
 Мейерхольд В. Э. 228, 235
 Мекк В. В. фон 61, 261
 Мельников Автон 335
 Мельников Лазарь 335
 Мельников П. И. 131
 Менделеева А. И. 19
 Менпель Адольф Фридрих Ердман 131, 145
 Менье Константин 163
 Мережковский Д. С. 138—140
 — «Толстой и Достоевский» 138
 — «Христос и Антихрист» 138
 Месмахер М. Е. 269
 — Музей б. училища Штиглица в Петербурге 269
 Метерлиник Морис 152, 228
 — «Непрошенная» 228
 — «Слепые» 228
 Мешков В. Н. 49
 Мещерин Н. В. 55
 Мещерский А. И. 15
 Микеланджело Буонарроти 135, 199
 Минешин М. О. 164
 — «Богдан Хмельницкий», памятник в Киеве 164
 — «Екатерина II», памятник в Петербурге 164
 — «Тысячелетию России», памятник в Новгороде 164
 Милиоти Н. Д. 55
 Милле Жан Франсуа 25
 Минкус Л. Ф.
 — «Дон Кихот», балет 231
 — «Золотая рыбка», балет 231
 Минский Н. (Виленкин Н. М.) 138
 Минченков Я. Д. 12, 20
 Миролюбов В. С. 139
 Митрохин Д. И. 143
 Михайлов Е. С. 144
 Михайловский Н. К. 39
 Моллер Ф. А. 42, 136
 Монахов Г. В. 364
 Моне Клод 25, 27, 71, 136
 Монтаг А. К. 266, 295, 299, 300
 — Городской рынок в Гавани 295, 299, 300
 Моро Гюстав 27
 Морозов В. Е. 275
 Морозов И. А. 61, 73, 74, 76, 90
 Морозов И. В. 276
 Морозов М. А. 87, 90
 Морозов Н. А. 243
 — «Шлиссельбургские песни», сборник 243
 Морозов С. А. 114
 Морозов С. И. 292, 294
 Морозов С. Т. 275, 276, 292
 Морозова Е. Е. 88
 Морозова З. Г. 319
 Морозовы 316
 Моррис Уильям 18
 Мосолов Н. С. 65
 — «Мост вздохов» в Венеции 116
 Моцарт Вольфганг Амадей 142, 145
 Муйжель В. В. 245
 Мунц О. Р. 287, 288
 — Дом Завадовского в Финляндии 287, 288
 Мурашко Н. И. 107, 108
 Мусатов, см. Борисов-Мусатов В. Э.
 Мусоргский М. П. 56, 104
 — «Борис Годунов», опера 143, 218
 — «Хованщина», опера 218
 Мусси А. 353
 Мутер Рихард 151, 152
 — «История живописи в XIX веке» 151, 152
 Мухина В. И. 168
 Мушкетов В. И. 247
 — «Часы» 247
 Мясоедов Г. Г. 11, 20, 39, 40, 48, 83, 136
 — «Искушение» 39

- Наполеон I 43
 Нарбут Г. И. 143
 Неврев Н. В. 97, 214, 308
 Незлобин К. Н. 265
 Немирович-Данченко Вл. И. 213, 222, 224, 226,
 Нерон 15
 Нестеров М. В. 13, 32, 51, 55, 61, 63, 64, 67, 76, 84, 104—106, 130, 133, 134, 136, 137, 139
 — «Молчание» 105
 — «На горах» 13
 — «Отшельник» 105
 Нетыкс А. А. 261
 «Нике Самофракийская» 200
 Никитин И. С. 50
 Николаев Б. /Терновец Б. Н./ 183
 Николаев Г. 335
 Николай I 109
 Николай II 80, 86, 253
 Новицкий А. П. 13
 — «Передвижники и влияние их на русское искусство» 13
 Новоскольцев А. Н. 39, 47
 — «Опричники» 39
 Носова Е. П. 150
 Нувель В. Ф. 130—132, 139, 163
 Нурок А. П. 130, 141
 Обер А. Л. 133, 164
 Обер Даниэль
 — «Фенелла», опера 131
 Оводовы, братья 334
 Озаровский Ю. Э. 237
 Олив А. 61
 Олив Е. П. 150
 Ольбрих Йозеф 261
 Опекушин А. М. 164
 — «М. Ю. Лермонтов», памятник в Пятигорске 164
 — «А. С. Пушкин», памятник в Москве 164
 — «А. С. Пушкин», памятник в Петербурге 164
 Орлова О. К. 79, 88, 92, 161
 Островский А. Н. 213, 216, 226, 229
 — «Горячее сердце» 229
 — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» 229
 — «Снегурочка» 216, 226
 Остроградский А. А. 289
 — Городское начальное училище в Москве 289
 Остроумова-Лебедева А. П. 12, 51, 54, 55, 100, 132, 133, 143, 144, 148, 149
 — «Весна» 144
 — «Зимка» 144
 Остроухов И. С. 35, 51, 107, 137, 139, 214
 Оттон Салюд 73
 Павлинов А. М. 270
 Павлова А. П. 96
 Панаева-Дягилева Е. В. 133, 140, 152
 Панов И. С. 255
 — Иллюстрации к басням И. А. Крылова 255
 Парамонов А. В. 206
 Парланд А. А. 270
 — Церковь «Воскресения на крови» в Петербурге 270
 Пастернак Л. О. 51, 53, 55, 57—59
 — «Воскресение», иллюстрации к роману Л. Толстого 57
 Педашенко-Третьякова М. И. 19
 Пеладан 135
 Пелевин И. А. 15
 Первухин К. К. 51, 55
 Перепелкин М. 333
 Переплетчиков В. В. 49, 51, 55, 136, 139
 Перов В. Г. 37, 39, 83
 Перцов П. П. 131, 144, 157
 Петр I 96—98, 144, 163, 181, 204, 205, 276, 291
 Петров-Водкин К. С. 143
 Петровичев П. И. 8, 55
 Петровский Г. 333
 Печерин С. 22
 Пиккель И. Н. 131
 Пирогов Н. В. 247, 255
 Писарев Д. И. 135
 Писемский А. А. 15
 Писемский А. Ф. 131
 — «Горькая судьбина» 131
 Писсаро Камиль 71
 Плеханов Г. В. 22, 119
 — «Письма без адреса» 23
 Плешанов П. Ф. 42, 136
 По Эдгар 135, 150, 247
 Победоносцев К. П. 130
 Погодин М. И. 324
 Позен Л. В. 165, 166, 170, 203, 379
 — «Лирник с поводырем» 165
 — «Нищий» 165, 166
 Покровский В. А. 311
 Поленов В. Д. 13, 27, 34, 44, 45, 49, 50, 56, 64, 65, 67, 71, 100, 101, 103—105, 110, 121, 214, 219, 224, 229, 230, 261, 308, 317, 342—344, 347, 348, 381
 — «Жизнь Христа» 105
 — «Орфей», декорации к опере К. Глюка 217, 218
 — «Христос и грешница» 105
 Поленова Е. Д. 18, 49, 136, 137, 216, 231, 298, 342—344, 348, 351, 381
 — «Вешалка» 343
 — «Война грибов», иллюстрации к сказке 342
 — «Колончатый шкаф» 343
 — «Полка с уточками» 343
 Поленова Н. В. 216, 343
 Поляков 335
 Померанцев А. Н. 270
 — Верхние торговые ряды на Красной площади в Москве 270
 Пономарев Е. П. 220
 Попов Л. В. 20, 43, 247, 248, 250, 252
 — «Агитатор» 250
 — «Вставай, поднимайся!» 250
 — «Манифестация» 250
 — «Ходоки» 250
 Поршнев Б. Ф. 131
 Прахов А. В. 104—106
 Прахов Н. А. 106, 109
 Прахова Э. Л. 106
 Преображенский М. Т. 270
 — Здание 6. Торговых рядов в Москве 270
 Приматиччо Франческо 96
 Прудон Пьер Жозеф 135
 Прынишников И. М. 203
 Пуни Цезарь 231
 — «Конек-Горбунок», балет 231
 Пурвиг В. Г. 137
 Пушкин А. С. 50, 119, 120, 164, 204
 — «Бесы» 208
 — «Медный всадник» 61, 96
 — «Повести Белкина» 16
 — «Пророк» 117, 119, 120
 Пырин М. С. 51, 55
 Разин С. Т. 252
 Разарицын А. П. 51, 55
 Рамазанов Н. А. 170
 Рамо Жан Филипп 145
 Растрелли Карло Бартоломео 155, 205
 — Большой дворец в Петербурге 155
 — «Петр I», памятник в Петербурге 205
 Рафаэлли Жан Франсуа 136
 Рафаэль Санти 94
 Рахманинов С. В. 218, 230
 Рембо Жан Артур 130
 Ремизов Н. М. 254
 Ремпель Л. И. 281
 Ренуар Пьер Огюст 25, 71, 78, 79, 89, 136
 Репин И. Е. 7, 12—15, 17, 19, 21, 27, 30, 31, 35, 37—43, 45, 48, 50, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65—67, 76, 78, 80, 83, 85, 89, 94, 96, 100—104, 107, 112, 125, 128, 130, 131, 133, 136, 137, 151, 182, 210, 214, 216, 239, 243—245, 247, 250, 251, 255, 308, 347
 — «Бурлаки» 30
 — «Вечерницы» 21
 — «Запорожцы» 38
 — «Заседание Государственного Совета» 39—41, 59
 — «Иди за мною, сатана» 21, 42
 — «Какой простор» 42, 43
 — «Крестный ход» 30, 243
 — «Не ждали» 78
 — «Осенний букет» 63
 — «Поленов В. Д.», бюст 50
 — «Портрет С. А. Венгерова» 251
 — «Портрет Н. Петрункевича» 63
 — «Портрет В. В. Стасова» 251
 — «Разгон демонстраций» 243
 — «Рассказ о семи повешенных», иллюстрации к рассказу Л. Андреева 243
 — «Свобода» 243
 — «Манифестация 17 октября 1905 года» 243, 250, 251

- «Суриков В. И.», бюст 50
 — «У царской виселицы» 243
 — «Шлиссельбургские песни», обложка к сборнику Н. Морозова 243
 Репина В. И. 63
 Рерберг Ф. И. 19, 48—51
 Рерих Н. К. 11, 28, 29, 55, 113, 143, 254, 280, 281, 317, 318, 347—349, 351, 352
 — «Идолы» 21
 — Майоляковое панно на доме страхового общества «Россия» в Петербурге 280, 281
 Рескин Джон 18, 135, 382
 Римский-Корсаков Н. А. 32, 39, 56, 75, 80, 104, 117, 121, 214, 216, 217, 219, 221, 233, 234, 344, 345, 351
 — «Золотой петушок», опера 75
 — «Моцарт и Сальери», опера 215
 — «Садко», опера 121, 122, 215, 218, 220, 221, 344, 345
 — «Сказка о царе Салтане», опера 121, 122, 218, 220, 351
 — «Снегурочка», опера 121, 214—217, 220, 344, 345
 — «Псковитянка», опера 215, 233
 — «Царская невеста», опера 218, 220
 — «Шехеразада», симфоническая сюита 90, 95, 157
 Риццони А. А. 42, 136
 Рогинская Ф. С. 43, 355
 Роден Огюст 33, 136, 163, 173, 184, 185, 199, 204, 206, 207, 209
 — «Ева» 136
 — «Мыслитель» 209
 — «Оноре де Бальзак» 33, 136
 Рожанковский В. Ф. 376
 Розанов В. В. 139, 159, 182
 Розвадовский В. К. 19, 21, 245
 Розенберг Л., см. Бакст Л. С.
 Роллер А. А. 213
 Романов М. 373
 Романов П. А., вел. кн. 87, 88
 Романова Н. В. 353
 Ропет И. П. (И. Н. Петров) 270, 300, 342
 — «Баня» в Абрамцево 270, 342
 — Русский павильон на Международной выставке в Копенгагене 270
 — Русский павильон на Международной выставке в Париже 270
 — Русский павильон на Международной выставке в Чикаго 270
 — «Теремок» в Абрамцево 270
 Рославлева Л. А. 230, 231
 Россо Медардо 96, 173, 199
 Россолимо Г. И. 29
 Росган Эдмон 121
 — «Принцесса Греза» 121
 Рошгросс Георг Антуан 25
 Рубакин Н. А. 17, 22, 23
 Рубинштейн А. Г. 72, 109, 133, 233
 — «Демон», опера 56, 71—73, 109, 133, 232, 233, 235
 Рубинштейн И. Л. 79, 90, 92, 94, 161
 Рыбаков И. Ф. 246, 250
 Рылов А. А. 14, 51, 55
 Рюдель Жюффрау 121
 Рябушинский Н. П. 161
 Рябушинский С. П. 284
 Рябушкин А. П. 51—53, 55, 67, 84, 134
 — «В деревне» 53
 Сабатье 244
 Савелова Е. В. 192
 Савинский В. Е. 108, 128, 252
 Савицкий К. А. 13, 20, 45, 47, 48, 83
 — «Ремонт железной дороги» 47, 48
 Саврасов А. К. 64, 65, 68, 83, 139
 — «Грачи прилетели» 68
 — «Проселок» 68
 — «Радуга» 68
 Садовская О. О. 213
 Садовский М. П. 213
 Самарина В. Ф. 319
 Самков В. А. 96
 Самойлос П. 19
 Самокиш Н. С. 241, 244
 Самусев 342
 Санин А. А. 229
 «Сан-Марко», собор Святого Марка в Венеции 106, 115
 Сапожниковы, братья 354
 Сапунов Н. Н. 75, 143, 228
 Сарабьянов Д. В. 210
 Сарьян М. С. 75, 143
 Сведомский А. А. 106
 Сведомский П. А. 106
 Светославский С. И. 51, 55
 Сегавини Джованни 174
 Седов Г. С. 42, 136
 Семпрадский Г. И. 15, 16, 22, 26, 31, 39, 61, 131
 — «Светочи христианства» 15
 — «Христианская Дицея в цирке Нерона» 15, 16, 22
 Сен-Лион (Шарль Виктор Артюр Мишель) 231
 Сен-Симон Анри Клод 152
 Сергеев Н. А. 247
 — «Эпилог» 247
 Сергеев 15
 Серебрякова З. Е. 143
 Серов А. Н. 39, 85, 95, 220
 — «Рогнеда», опера 220
 — «Юдифь», опера 95, 215
 Серов В. А. 17, 32, 34—36, 39, 44, 50, 51, 54, 55, 60, 61, 63, 64, 67, 73—100, 102—104, 110, 112, 124, 125, 129—131, 133, 136, 137, 141, 143, 159—162, 204—206, 210, 211, 214, 239—243, 247, 250, 252—254, 256, 344, 347
 — «Баба в телеге» 81
 — «Баба с лошады» 54, 83
 — «Безлошадный» 83, 84
 — «Виды на урожай» 161, 253
 — «Воль» 76
 — «Вьезд Екатерины II на охоту» 89
 — «Девочка с персиками» («Портрет Веры Мамонтовой») 63, 78, 79, 85, 130
 — «Девушка, освещенная солнцем» («Портрет Маши Спмонович») 63, 78, 79, 130, 134
 — «Заросший пруд» 81
 — «Зима в Абрамцево» 77, 81
 — «Зимой» 81, 82
 — Иллюстрации к басням И. Крылова 99
 — «Волк и журавль» 99
 — «Волк и пастухи» 99
 — «Мельник» 99
 — «Мужик и разбойник» 99
 — «Муха и дорожные» 99
 — «Обоз» 99
 — «Откупщик и сапожник» 99
 — «Разбойник и извозчик» 99
 — «Свинья» 99
 — «Три мужика» 99
 — «Тришкин кафтан» 99, 101
 — «Шехеразада», занавес к балету на муз. Н. Римского-Корсакова 90, 95
 — «Лето» 80
 — «Набор» 84
 — «Одиссей и Навзикая» 99
 — «Октябрь. Домотканово» 81, 82
 — «Осенний вечер. Домотканово» 77
 — «Осень» 81
 — «Петр I» 96—98, 205
 — «Петр I в Мондлезире» 97, 98
 — «Петр I на работах» 97, 98
 — «Полоскание белья» 81
 — «Портрет Акимовой» 79
 — «Портрет Александра III с женой и детьми» 50, 80
 — «Портрет д'Анраде» 77
 — «Портрет К. Бальмонта» 161
 — «Портрет С. М. Боткиной» 87
 — «Портрет Ван-Зандт» 77
 — «Портрет В. О. Гиршман» 87, 89, 161
 — «Портрет Генриетты Гиршман» 79, 87, 88, 92—94, 99
 — «Портрет Голицына» 89
 — «Портрет А. М. Горького» 86, 87, 95
 — «Портрет Н. Я. Дервиз с ребенком» 79
 — «Портрет М. Н. Ермоловой» 40, 79, 85, 86, 88, 95, 243
 — «Портрет К. А. Коровина» 79, 80, 95, 130
 — «Портрет Е. А. Красильщиковой» 88
 — «Портрет И. И. Левитана» 39, 95, 130
 — «Портрет Н. С. Лескова» 85
 — «Портрет кн. Ливен» 89
 — «Портрет М. Я. Львовой (Симонвич)» 79
 — «Портрет А. Мазини» 73
 — «Портрет П. А. Мамонтовой» 79
 — «Портрет И. А. Морозова» 73, 74, 87, 90, 92
 — «Портрет М. А. Морозова» 87—90

- «Портрет Е. Е. Морозовой» 88
 — «Портрет Николая II» 61, 80
 — «Портрет О. К. Орловой» 79, 88, 89, 91—93, 99, 161
 — «Портрет Анны Павловой» 96
 — «Портрет Н. А. Римского-Корсакова» 39
 — «Портрет П. А. Романова» 87, 88
 — «Портрет Иды Рубинштейн» 79, 90, 92, 94—96, 99
 — «Портрет А. Н. Серова» 39, 85
 — «Портрет О. Ф. Трубниковой» 77, 80, 81
 — «Портрет О. Ф. Серовой с детьми» 79, 80
 — «Портрет Сумарокова-Эльстона» 88
 — «Портрет Сумарокова-Эльстона Феликса» 88
 — «Портрет Ф. Таманьо» 80, 130
 — «Портрет Г. Н. Федотовой» 86, 95
 — «Портрет А. В. Цетлина» 88
 — «Портрет М. С. Цетлина» 87, 89
 — «Портрет Ф. И. Шалапина» 73, 74, 86, 88, 92
 — «Портрет П. Шербатовой» 87, 92, 93
 — «Портрет Юсупова» 88, 89
 — «Портрет З. Юсуповой» 88, 93
 — «Портреты Юсуповых-Сумароковых-Эльстон» 87
 — «После усмирения» 86
 — «Похищение Европы» 99
 — «Похороны Н. Э. Баумана» 85, 241—243, 250
 — «Прудик» 77
 — «Разгон демонстрации» 84
 — «Солдатшки, brave ребятушки, где же ваша слава» 84—86, 161, 240—242, 253
 — «Сток сена» 81
 — «Стригуны» 124
 — «1905 год» 84
 — «Царские охоты», иллюстрации в альбом 84, 96
 Серова В. С. 80
 Серова О. В. 95
 Серова (Трубникова) О. Ф. 77, 79, 80, 89, 94, 96, 100, 130
 Серовы, семья В. А. Серова 99
 Сидоров А. А. 9, 37, 239
 Сивов В. А. 49, 56, 223—229, 236, 286
 — «Вишневый сад», декорации к пьесе А. Чехова 227
 — «Власть тьмы», декорации к пьесе Л. Толстого 225, 226
 — Дача Носенкова в Ивановке под Москвой, проект 286
 — «Дядя Ваня», декорации к пьесе А. Чехова 226, 236
 — «Иванов», декорации к пьесе А. Чехова 226
 — «Мещане», декорации к пьесе М. Горького 225, 227
 — «На дне», декорации к пьесе М. Горького 227, 228
 — «Три сестры», декорации к пьесе А. Чехова 226, 227
 — «Царь Федор Иоаннович», декорации к пьесе А. К. Толстого 224
 — «Чайка», декорации к пьесе А. Чехова 226
 — «Юлий Цезарь», декорации к пьесе Шекспира 224
 Симон Люсьен 136
 Симонович А. С. 80
 Симонович-Ефимова Н. Я. 79, 83, 92, 94, 95
 Симонович-Львова М. Я. 78, 79
 Синцов А. А. 50
 Сислей Альфред 25
 Скадовский Л. Л. 64
 — «По Владимирке» 64
 Скалон Н. 130, 132
 Сколимовский К. Г. 267—269
 — Проект г. Дальнего. Генеральный план 267—269
 Скрябин А. Н. 142, 185, 202
 — «Божественная поэма», симфония № 3 202
 — «Поэма экстаза», для оркестра 202
 — «Прометей» поэма для ф. п., хора, оркестра и органа 202
 Собинюв Л. В. 230, 253
 Собко Н. П. 14, 61, 134
 Соболев Н. Н. 354
 Соколов А. М. 325 327
 Соколова Н. И. 130, 162, 271
 Сологуб Ф. К. 150
 Сомов А. И. 131
 Сомов К. А. 51, 54, 55, 92, 130, 132—134, 136, 137, 141—151, 160, 317, 345, 347
 — «Вечерняя дорога» 147
 — «Дама в голубом платье» («Портрет Е. М. Мартыновой») 148—150
 — «Две дамы на террасе» 146, 147, 150
 — «Конфиденции» 147
 — «Купальщицы» 147
 — «На даче» 147, 148
 — «Натурщик в русском костюме» 144
 — «Отдых на прогулке» 146, 147, 150
 — «Перед заходом солнца» 147
 — «Пейзаж с дорожкой» 147
 — «Пейзаж» 147
 — «Портрет А. К. Бенуа» 148
 — «Портрет А. А. Блока» 150
 — «Портрет Г. Л. Гиршман» 150
 — «Портрет М. В. Добужинского» 150
 — «Портрет Е. Е. Лансере» 150
 — «Портрет Е. П. Носовой» 150
 — «Портрет Е. П. Олив» 150
 — «Портрет А. П. Остроумовой» 148, 149
 — «Портрет Федора Сологуба» 150
 — «Портрет А. И. Сомова, отца художника» 144, 145
 — «Портрет Н. К. Сомовой, матери художника» 144
 Сосов 51
 Софийский собор в Клеве 105
 Софокл 237
 — «Эдип в Колоне» 237
 Спаса-Нередицы церковь в Новгороде 308
 Стаборовский А. А. 287
 Станиславский К. С. 151, 214, 222—224, 226, 228, 292
 Стасов В. В. 10, 12—15, 27, 28, 30, 40, 41, 61, 62, 85, 136, 159, 216, 251, 342
 Стахеева Е. Н. 247
 — «Заброшенная деревушка» 247
 Стейнлен Теофил 159, 244
 Степанов А. С. 51, 55
 Стернин Г. Ю. 7
 Столица Е. И. 51, 55
 Стрепетова П. А. 131
 Стриндберг Артур 26
 Судейкин С. Ю. 143, 228
 Сук В. И. 230
 Сукачева М. В. 19
 Султанов Н. В. 270
 Сумароков-Эльстон Феликс 88
 Сундуков М. 335
 Сундуковы 335
 Суреньяц В. Я. 228
 — «Непрошенная», декорации к пьесе М. Метерлинка 228
 — «Слепые», декорации к пьесе М. Метерлинка 228
 — «Там, внутри», декорации к пьесе М. Метерлинка 228
 Суриков В. И. 13, 15, 38, 39, 42, 47, 50, 55, 56, 60, 67, 83, 100, 112, 128, 130, 131, 216, 251, 252
 — «Боярыня Морозова» 38, 100
 — «Взятие снежного городка» 38
 — «Исцеление слепого Христом» 42
 — «Купец» 251
 — «Переход Суворова через Альпы» 39
 — «Покорение Сибири Ермаком» 38, 39
 — «Полицейский» 251
 — «Священник» 251
 — «Утро стрелецкой казни» 38, 39
 Суслов В. В. 270
 Сухоровский М. Г. 61
 Сюзор П. Ю. 261, 269, 271, 272, 294
 — Дом Компании Зингер в Петербурге 294
 — Дом С.-Петербургского Общества взаимного кредита в Петербурге 269
 Сюрнерберг К. А. 156
 Табурин В. А. 244
 Таманьо Франческо 80
 Таманян А. И. 311
 «Танец семи покрывал» на муз. А. Глазунова и др. 94
 Тарасов К. Д. 380
 Тарновская М. П. 246

- Таргаков И. В. 109
 Тархов Н. А. 51, 53, 55
 Таулоу Фриц 26
 Тейх Н. Э. 295
 — Городские рынки в Петербурге 295
 Теляковский В. А. 214, 229
 Тенишева М. К. 18, 60, 133, 134, 319, 346—348
 Терещенко И. Н. 108
 Тимохович С. Я. 262, 272
 Тимус А. К. 374
 Тинторетто (Робусто Якопо) 108
 Тициан Вечеллио 63, 106, 108, 116
 Толстой А. К.
 — «Царь Федор Иоаннович» 224
 Толстой Д. И. 94
 Толстой И. И. 21, 35
 Толстой Л. Н. 16, 22, 30, 31, 40, 56, 57, 59, 103, 104, 119, 135, 178, 193, 195, 210, 225, 226, 247, 348
 — «Власть тьмы» 225, 226
 — «Воскресение» 57
 — «Севастопольские рассказы» 103
 — «Что такое искусство?» 22, 348
 Толстой Ф. П. 379
 Торокин В. Ф. 379
 — «Литейщик на работе» 379
 — «Углевоз» 379, 380
 Трепов А. Ф. 255
 Третьяков П. М. 12, 13, 47, 60, 134, 139, 152, 170, 199, 306
 Трубцкой П. П. 51, 55, 61, 136, 137, 172, 174—183, 191, 199, 202, 206—209
 — «Александр III», памятник в Петербурге 61, 181, 182
 — «Амазонка» 174
 — «С. С. Боткин» 178, 179
 — «С. Ю. Витге» 177, 178
 — «Данте», проект памятника 174
 — «Девочка с собачкой» 175
 — «Дети» 175
 — «Кадорн», проект памятника 174
 — «Князь Л. Голицын» 178
 — «И. И. Левитан» 176—178
 — «Мать с сыном» 175
 — «Неизвестная девочка» 175
 — «Портрет Г. д'Аннунцио» 174
 — «Портрет Джованни Сегантини» 174
 — «Сидящая дама» 174
 — «Романов А. В., вел. кн.» 178
 — «М. К. Тенишева» 178
 — «Л. Н. Толстой» 178, 181
 — «Ф. И. Шаляпин» 178, 180
 Трутовский К. А. 42, 136
 Тургенев И. С. 16, 104, 131
 Туржанский Л. В. 55
 Турлыгин Я. П. 49
 «Тысяча и одна ночь» 108
 Тютчев Ф. И. 82, 252
- Уайльд Оскар 94
 — «Саломея» 94
 Узиков В. 333
- Уистлер Джеймс 24, 27, 89, 136
 Ульянов Н. П. 228, 256
 Усольцев Ф. И. 125, 127
 Успенский Г. И. 80, 205, 206
- Фадеева Л. В. 174
 Фальконе Этьен 205
 — Памятник Петру I в Петербурге 181, 205
 Федоров-Давыдов А. А. 103, 116, 154
 Федорович В. Н. 21
 Федотов И. С. 229
 — «Дачники», декорации к пьесе М. Горького 229
 — «Дети солнца», декорации к пьесе М. Горького 229
 Федотова Г. Н. 86
 Ферни-Джиральдони Каролина 131
 Фешин Н. И. 247, 255
 Философов В. Д. 131
 Философов Д. В. 130—134, 137—140, 144, 151, 236
 Философова А. П. 131
 Флавицкий К. Д. 42, 136
 Фокин М. М. 94, 95
 Фомин И. А. 261, 300, 307, 308, 311, 381
 — Дом Общества художников, проект 308
 — «Особняк для художника г-на К-а», проект 307, 308
 Фортун Мариано 102, 128
 Фредерик Леон 27, 136
 Фрейденберг Б. Ф. 265
 — Дом Полторацкого в Москве 265
- Холлоши Симон 24
 Хотяинцева А. А. 183
 Храм Воскресения в Петербурге 32
 Хренов М. С. 247
 — «Воспоминания о былом» 247
- Цветков И. Е. 60
 Цетлин А. В. 88
 Цетлин М. С. 87, 94
 Цибербиллер Е. 183
 Циндель Эмиль 316, 354, 361
 Ционглинский Я. Ф. 55, 133, 136
 Цорн Андреас 26, 89
 Цукки Вирджиния 131
- Чайковский П. И. 214
 — «Спящая красавица», балет 131
 — «Щелкунчик», балет 214
 Чемоданов М. М. 255
 Чернышевский Н. Г. 38, 134
 Чертков В. Г. 57
 Чехов А. П. 16, 32, 40, 56—59, 64, 65, 68, 80, 99, 110, 130, 138, 139, 195, 226, 227, 248
 — «В овраге» 248
 — «Вишневы сад» 227
 — «Дом с мезонином» 68
- «Дядя Ваня» 226, 236
 — «Иванов» 226
 — «Каштанка» 57, 58
 — «Мужики» 99, 248
 — «Три сестры» 226, 227
 — «Чайка» 226
 Чеховин С. В. 143, 254
 Чижов М. А. 165, 170
 — «Кресты в беде» 165
 Чистяков П. П. 76, 78, 80, 102, 104, 252
 Чичагов Д. Н. 270
 — Городская Дума в Москве 270
 — Театр Корша в Москве 270
 Чоколова Е. Н. 50
 Чуковский К. И. 253
 Чурлионис Н. К. 113
- Шаванн Пюви де 27, 135, 136, 151
 Шадр И. Д. 168
 Шаляпин Ф. И. 56, 72—74, 80, 86, 143, 178, 215, 218, 230, 232, 233
 Шамшин П. М. 167
 Шанкс Э. Я. 19
 Шапошникова Л. П. 174
 Шебуев Н. Г. 253, 255
 Шекспир Уильям 104, 116, 135, 213, 224
 — «Антоний и Клеопатра» 213
 — «Юлий Цезарь» 224
 Шервуд Л. В. 167, 168, 202—206, 261
 — Памятник на могиле Глеба Успенского 205, 206
 — «Петр I» 204, 205
 — «А. С. Пушкин», бюст 204
 — «Старик у огня» 203
 — «Угольщик» 203
 — «Хан и пегольница» 203
 Шестеркин М. И. 19, 49, 50
 — «Шепот смерти» 50
 Шестов Лев (Шварцман) 138
 Шестопалов Н. И. 246, 255, 256
 — «Великая Москва», серия гравюр 246
 Шехтель Ф. О. 275, 276, 284, 285, 292, 294—296, 298, 300—303, 306, 381
 — «Боярский дом» в Москве 294, 295
 — Дом В. Е. Морозова в Одиноце-Архангельском 275
 — Дом И. В. Морозова в Москве. Столовая 276
 — Дом С. Т. Морозова в Москве 275, 276
 — Дом Рябушинского в Москве 296
 — Московский художественный театр 292, 293
 — «Народный дом в Москве», проект 300, 301
 — Особняк С. П. Рябушинского в Москве 284, 285, 295, 300, 301
 — Павильоны на Международной выставке в Глазго 300
 — Северный (Ярославский) вокзал в Москве 301—303

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Торговый дом Аршинова в Москве 294
 — Торговый дом М. С. Кузнецова в Москве 294, 298
 — Торговый дом Московского купеческого общества в Москве 295, 296, 301
 Шиллер Фридрих 213
 Шильдер А. Н. 137
 — «Александр I» 137
 Широков Д. И. 380
 — «Мальчик при выборе чугуна из плака» 379, 380
 Шешкин И. И. 9, 13, 40, 83
 Шишков М. А. 212
 Шкафер В. П. 230
 Шлуглейт И. М. 246
 Шмаров П. Д. 21
 — «На войну» 21
 Шодерло де Лакло 145
 — «Опасные связи» 145
 Шопен Фридерик (Chopin) 133
 — Nocturne для фортепиано 133
 Шопенгауэр Артур 65
 Шредер И. Н. 164
 — Памятник героям Севастопольской обороны в Севастополе 164
 Шрегер В. А. 269
 — Театр в Иркутске 269
 — Театр в Киеве 269
 Штембер В. 61
 Штиглиц А. Л. 133, 134
 Штраус Рихард 95
 — «Саломея», опера 95
 Штук Франц 151
 Шуберт Франц 133
 — «Amoretten» для виолончели с ф. п. 133
 Щедрин С. Ф. 40
 Щелкина-Куперник Т. Л. 244
 — «От павших твердынь Порт-Артура» 244
 Щербатов М. Л. 136
 Щербатов С. А. 261
 Щербатова П. 87, 92, 93
 Щербов П. Е. 51, 55, 253
 Щукин П. И. 334
 Щукин С. И. 61
 Щусев А. В. 261, 262, 306, 311
 Эдельфельт Альберт 26, 27, 134, 136
 Энгр Жан Огюст Доменик 25, 94
 Эрнст С. Р. 153
 Эткинд М. Г. 128
 Юон К. Ф. 51, 55
 Юрьев С. А. 213
 Юсупова З. 88, 93
 Яблоновский С. (Потресов С. В.) 162
 Яковлев А. Е. 143
 Якуничков В. В. 51, 54, 55, 234
 Якуничкова М. В. 136, 137, 344
 Якуничкова М. Ф. 231
 Яловенко Г. В. 331
 Янов А. С. 229
 — «Горячее сердце», декорации к пьесе А. Островского 229
 Яремич С. П. 138
 Ярошенко Н. А. 9, 13, 39, 48, 83
 — «Иуда» («Совість») 39

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<p><i>И. Репин.</i> Заседание Государственного Совета. 1903 год. Гос. Русский музей 41</p> <p><i>И. Репин.</i> Какой простор. 1903 год. Гос. Русский музей 43</p> <p><i>Н. Касаткин.</i> «Кто?». 1897 год. Гос. Третьяковская галерея 44</p> <p><i>Н. Касаткин.</i> Арестантки на свидании. 1899 год. Гос. художественный музей Эстонской ССР 45</p> <p><i>А. Архипов.</i> Прачки. Конец 1890-х годов. Гос. Третьяковская галерея 46</p> <p><i>С. Иванов.</i> Бунт в деревне. 1889 год. Гос. музей Революции СССР в Москве 52</p> <p><i>С. Коровин.</i> Эскиз к картине «На миру». 1880-е — начало 1890-х годов 53</p> <p><i>В. Серов.</i> В деревне. Баба с лошадью. 1898 год. Гос. Третьяковская галерея 54</p> <p><i>Л. Пастернак.</i> Катюша на суде. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Воскресение». Музей Л. Н. Толстого в Москве 57</p> <p><i>Д. Кардовский.</i> Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Каштанка». Уголь. 1903 год. Гос. литературный музей в Москве 58</p> <p><i>К. Коровин.</i> В лодке. 1888 год. Гос. Третьяковская галерея 66</p> <p><i>К. Коровин.</i> Кафе в Ялте. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея 67</p> <p><i>К. Коровин.</i> Гаммерфест. Северное сияние. 1895 год. Гос. Третьяковская галерея 69</p> <p><i>К. Коровин.</i> Сарай. 1900 год. Гос. Третьяковская галерея 70</p> <p><i>К. Коровин.</i> Деревня. 1902 год. Гос. музей им. А. Н. Радищева в Саратове 72</p> <p><i>К. Коровин.</i> Рыбы, вино и фрукты. 1916 год. Гос. Третьяковская галерея 73</p> <p><i>К. Коровин.</i> Париж ночью. Итальянский бульвар. 1898—1899 годы. Гос. Третьяковская галерея 74</p> <p><i>К. Коровин.</i> Портрет И. А. Морозова. 1903 год. Гос. Третьяковская галерея 76</p>	<p><i>К. Коровин.</i> Пристань в Гурзуфе. 1914 год. Гос. Русский музей 77</p> <p><i>В. Серов.</i> Девочка с персиками. 1887 год. Гос. Третьяковская галерея <i>склейка</i></p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет О. Ф. Серовой. 1889—1890 годы. Частное собрание в Москве 81</p> <p><i>В. Серов.</i> Октябрь. Домотканово. 1895 год. Гос. Третьяковская галерея 82</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет М. Н. Ермоловой. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея 85</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет М. Горького. 1905 год. Музей А. М. Горького 87</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет М. А. Морозова. 1902 год. Гос. Третьяковская галерея 88</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет И. А. Морозова. 1910 год. Гос. Третьяковская галерея 90</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет О. К. Орловой. 1910 год. Гос. Русский музей 91</p> <p><i>В. Серов.</i> Портрет Г. Л. Гиришман. Пастель. 1911 год. Гос. Третьяковская галерея 93</p> <p><i>В. Серов.</i> Петр I. Темпера. 1907 год. Гос. Третьяковская галерея 97</p> <p><i>В. Серов.</i> Похищение Европы. Темпера. 1911 год. Гос. Третьяковская галерея <i>склейка</i></p> <p><i>В. Серов.</i> Тришкин кафтан. Карандаш. Гос. Третьяковская галерея 101</p> <p><i>М. Врубель.</i> Демон (сидящий). 1890 год. Гос. Третьяковская галерея 111</p> <p><i>М. Врубель.</i> Голова Демона. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Акварель. 1890—1891 годы 112</p> <p><i>М. Врубель.</i> Голова Тамары. Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Акварель. 1890—1891 годы. Гос. Третьяковская галерея 113</p> <p><i>М. Врубель.</i> Италия. Неаполитанская ночь. Эскиз театрального занавеса. 1890—1891 годы 114</p> <p><i>М. Врубель.</i> Испания 1894 год. Гос. Третьяковская галерея 115</p>
---	---

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>М. Врубель.</i> Демон Поверженный. 1902 год. Гос. Третьяковская галерея	118	<i>С. Волнухин.</i> Памятник первопечатнику Ивану Федорову. 1909 год	171
<i>М. Врубель.</i> Голова Пророка. Уголь. 1904 год. Гос. Третьяковская галерея	120	<i>П. Трубецкой.</i> И. И. Левитан. 1899 год. Гос. Русский музей	176
<i>М. Врубель.</i> Пан. 1899 год. Гос. Третьяковская галерея	122	<i>П. Трубецкой.</i> С. Ю. Витте. 1901 год. Гос. Русский музей	177
<i>М. Врубель.</i> Портрет С. И. Мамонтова. 1897 год. Гос. Третьяковская галерея	123	<i>П. Трубецкой.</i> С. С. Боткин. 1906 год. Гос. Русский музей	179
<i>М. Врубель.</i> Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1898 год. Гос. Третьяковская галерея	124	<i>П. Трубецкой.</i> Ф. И. Шальпин. 1899—1900 годы. Гос. Русский музей	180
<i>М. Врубель.</i> Автопортрет. Уголь, сангина. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея	125	<i>П. Трубецкой.</i> Л. Н. Толстой. 1899 год. Гос. Русский музей	181
<i>К. Сомов.</i> Портрет А. И. Сомова, отца художника. 1897 год. Гос. Русский музей	145	<i>А. Голубкина.</i> Марья. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея	188
<i>К. Сомов.</i> Отдых на прогулке. Акварель. 1896 год. Гос. Русский музей	146	<i>А. Голубкина.</i> Иван Непомнящий. 1908 год. Собрание семьи скульптора	189
<i>К. Сомов.</i> Конфиденции. 1897 год. Гос. Третьяковская галерея	147	<i>А. Голубкина.</i> Изергиль. 1904 год. Гос. Русский музей	190
<i>К. Сомов.</i> Портрет А. П. Остроумовой. 1900—1901 годы. Гос. Русский музей	148	<i>А. Голубкина.</i> Л. И. Сидорова. 1906 год. Гос. Русский музей	190
<i>К. Сомов.</i> Дама в голубом платье. Портрет Е. М. Мартыновой. 1897—1900 годы. Гос. Третьяковская галерея	149	<i>С. Коненков.</i> Камнебоец. 1898 год. Гос. Третьяковская галерея	195
<i>А. Бенуа.</i> Замок. 1895 год. Гос. Третьяковская галерея	152	<i>С. Коненков.</i> Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин. 1906 год. Гос. музей Революции СССР	196
<i>А. Бенуа.</i> Людовик XIV. Кормление рыб. 1897 год. Гос. Русский музей	153	<i>С. Коненков.</i> Атеист. 1906 год. Мордовская картинная галерея, Саранск	198
<i>А. Бенуа.</i> Фантазия на версальскую тему. 1906 год. Гос. Третьяковская галерея	154	<i>С. Коненков.</i> Нике. 1906 год. Гос. Третьяковская галерея	200
<i>А. Бенуа.</i> Прогулка короля. 1906 год. Гос. Третьяковская галерея	154	<i>С. Коненков.</i> Детские грезы. 1906 год. Частное собрание в Москве	201
<i>Е. Лансере.</i> Петербург начала XVIII века. Здание 12-ти коллегий. 1903 год. Гос. Русский музей	155	<i>В. Васнецов.</i> Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель, гуашь. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея	217
<i>Е. Лансере.</i> Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея	156	<i>В. Поленов.</i> Кладбище. Эскиз декорации к опере К.-В. Глюка «Орфей». Акварель. 1897 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	218
<i>М. Добужинский.</i> Человек в очках. 1905—1906 годы. Гос. Третьяковская галерея	157	<i>М. Врубель.</i> Город Леденец. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Карандаш, акварель. 1900 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	219
<i>М. Добужинский.</i> Окно парикмахерской. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея	158	<i>М. Врубель.</i> Эскизы костюмов Волковы к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Карандаш, акварель. 1897 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	221
<i>Л. Бакст.</i> Портрет А. Н. Бенуа. 1898 год. Гос. Русский музей	159	<i>В. Симов.</i> Ночлежка. Макет декорации к пьесе А. М. Горького «На дне». 1902 год. Музей Московского Художественного академического театра СССР им. М. Горького	228
<i>Л. Бакст.</i> Портрет С. П. Дягилева с няней. 1906 год. Гос. Русский музей	160	<i>К. Коровин.</i> Монастырь в горах. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Демон». Темпера. 1902 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	233
<i>Л. Бакст.</i> Ужин. 1903 год. Гос. Русский музей	160	<i>А. Головин.</i> Вече в Псковском кремле. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Акварель, гуашь. 1901 год. Гос.	
<i>В. Бенклемшиев.</i> Деревенская любовь. 1896 год. Гос. Третьяковская галерея	165		
<i>Л. Позен.</i> Нищий. 1886 год. Гос. Третьяковская галерея	166		
<i>Р. Ваг.</i> Памятник А. С. Пушкину в Царском Селе. 1899 год.	167		
<i>М. Врубель.</i> Лель. 1899—1900 годы. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	168		
<i>М. Врубель.</i> Купава. 1899—1900 годы. Гос. Третьяковская галерея	169		

центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	234	<i>Ф. Шехтель</i> . Московский художественный театр. 1902 год. Фрагмент фасада с горельефом А. Голубкиной	296
<i>В. Маковский</i> . 9 Января. 1905 год. Гос. музей Революции СССР	240	<i>Р. Клейн</i> . Универсальный магазин Мюра и Мерлиза в Москве. Конец 1900-х годов	297
<i>И. Бродский</i> . Красные похороны. 1906 год. Музей-квартира И. И. Бродского в Ленинграде	242	<i>Ф. Шехтель</i> . Торговый дом М. С. Кузнецова на Мясницкой ул. в Москве. Конец 1890-х годов	298
<i>И. Владимиров</i> . На Пресне. 1906 год. Гос. музей Революции СССР	246	<i>А. Монгаз</i> . Городской рынок в Гавани в Петербурге. 1906 год. Фот. начала XX века	299
<i>Н. Касаткин</i> . Боевик. 1905 год. Гос. музей Революции СССР	248	<i>А. Монгаз</i> . Городской рынок в Гавани в Петербурге. 1906 год. Интерьер. Фот. начала XX века	300
<i>С. Иванов</i> . Митинг. 1905 год. Гос. Третьяковская галерея	249	<i>Ф. Шехтель</i> . Торговый дом Московского купеческого общества в Москве. 1900-е годы	301
<i>В. Кустодиев</i> . Первомайская демонстрация у Путиловского завода. Карандаш, акварель, гуашь. 1906 год. Гос. музей Революции в Москве	250	<i>Э. Виррих, Н. Васильев и др.</i> Дом Гвардейского экономического общества в Петербурге. 1908—1909 годы	302
<i>И. Репин</i> . Манифестация 17 октября 1905 года. Эскиз. 1906 год. Гос. музей Революции СССР	251	<i>Ф. Шехтель</i> . Северный вокзал в Москве. 1903—1904 годы	303
<i>К. Сколимовский</i> . Проект города Дальнего. 1899—1903 годы. Генеральный план. Чертеж К. К. Лопяло	267	<i>Н. Жуков и С. Малюгин</i> . Дом Перцова в Москве. 1905—1907 годы	304
<i>Л. Бенуа</i> . Клинический повивальный институт в Петербурге. 1898—1904 годы	274	<i>В. Васнецов</i> . Третьяковская галерея в Москве. 1900—1905 годы	305
<i>Ф. Лидваль</i> . Доходный дом на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Начат в 1903 году. План. Чертеж К. К. Лопяло	277	<i>В. Васнецов</i> . Собственный дом в 3-м Троицком пер. в Москве. 1894 год	306
<i>Ф. Лидваль</i> . Доходный дом на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Начат в 1903 году. Фрагмент фасада. Фот. начала XX века	278	<i>И. Фомин</i> . Проект дома художника К-а. 1906 год. Фасад. Чертеж И. А. Фомина	307
<i>А. Гимпель и В. Ильяшев</i> . Дом страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге. 1905—1907 годы	279	<i>И. Фомин</i> . Проект дома художника К-а. 1906 год. План первого этажа. Чертеж К. К. Лопяло	307
<i>Н. Рерих</i> . Майоликовое панно на главном фасаде дома страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге. 1905—1907 годы	280	<i>А. Иванов-Шуц</i> . Городской народный университет имени А. Л. Шанявского в Москве. 1910—1913 годы. Фрагмент фасада	309
<i>А. Гимпель и В. Ильяшев</i> . Дом страхового общества «Россия» на Морской ул. в Петербурге. 1905—1907 годы. Рельефный фриз парадной лестницы. Фрагмент	283	<i>Р. Клейн</i> . Бородинский мост в Москве. 1909—1913 годы. Фрагмент	310
<i>В. Валькотт</i> . Особняк в Мертвом переулке в Москве. Начало 1900-х годов. План	284	Горшок гончарный обварной. Начало XX века. Музей народного искусства в Москве	328
<i>В. Валькотт</i> . Особняк в Мертвом переулке в Москве. Начало 1900-х годов. Фот. начала XX века	285	Кувшин, глина чернолощенная. Конец XIX века. Гос. Исторический музей	329
<i>Ф. Шехтель</i> . Особняк С. П. Рябушинского на М. Никитской ул. в Москве. 1900—1902 годы. Фот. начала XX века	286	Туес берестяной с тиснением и подкраской клеевыми красками. Вятская губерния. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	330
<i>Л. Браиловский</i> . Вилла художника в Крыму. 1900-е годы. Фот. начала XX века	287	Чашки, хохломская роспись. Нижегородская губерния. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	331
<i>О. Мунц</i> . Дача Завадовского в Финляндии. 1900-е годы. Интерьер. Эскиз О. Мунца. С репродукции начала XX века	288	Коробочка «Чаепитие». Папье-маше, роспись «по-сквозному», фабрика Лукутина. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	332
<i>Г. Гримм</i> . Гимназия К. И. Мая в Петербурге. Конец 1900-х годов. План второго этажа	290	Прялка расписная. Городец, Нижегородской губернии. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	333
<i>Г. Гримм</i> . Гимназия К. И. Мая в Петербурге. 1907 год	291	Сосуд для напитка «Всадник». Глина, глазурь коричневая и серая. Скопин Рязанской губернии. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	335
<i>Л. Бенуа</i> . Проект С.-Петербургской конторы Московского купеческого банка. 1-й вариант. 1900 год. Фасад	293	<i>М. Врубель</i> . Камень «Михула Селянинович и Вольга». Майолика. 1890—1900 годы. Музей народного искусства в Москве	345

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

<i>М. Врубель. Печь-лежанка в Абрамцево. Майолика. 1899—1900 годы</i>	346	Ваза «Летящие цапли». Фарфор, подглазурная роспись. 1904 год. Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова	372
<i>М. Врубель. Голова Морского царя. Майолика. 1899—1900 годы. Абрамцево</i>	347	Ваза «Цветы и листья». Фарфор, подглазурная роспись. 1906 год. Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова	374
<i>М. Врубель. Египтянка. Майолика. 1899—1900 годы. Абрамцево</i>	<i>еп.тейна</i>	Ваза толстостенного стекла с включением разноцветной крошки. Начало XX века. Императорский фарфоро-стекольный завод. Гос. музей керамики и усадьба «Кусково XVIII века»	377
Пепельница, вазочка, чернильница. Керамическая мастерская Строгановского училища. Около 1910 года. Частное собрание в Москве	365	Графин с эмалевой росписью. Начало XX века. Императорский фарфоро-стекольный завод. Гос. музей керамики и усадьба «Кусково XVIII века»	379
Ваза большого огня. Фарфор, глазурь. 1907 год. Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова	369	<i>В. Горюхин. Углевоз. Каспийское литье. Начало XX века. Гос. Исторический музей</i>	380
Ваза. Фарфор, кристаллическая глазурь. Начало XX века. Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова	370		

Подготовку к изданию текста первой и второй книг «Русской художественной культуры конца XIX — начала XX века» и подбор иллюстраций осуществили научные сотрудники Института истории искусств кандидат искусствоведения *Е. А. Борисова*, кандидат искусствоведения *Г. Н. Бочаров*, кандидат искусствоведения *И. Я. Вершинина*, *Т. М. Ельницкая*, *Е. С. Ломновская*, кандидат искусствоведения *В. Ф. Рожанковский*, *М. Л. Сагаева*.

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г. Ю. СТЕРНИН	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ.....	7
А. А. СИДОРОВ	
ТВОРЧЕСТВО СТАРШИХ МАСТЕРОВ И «СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ».....	37
Э. П. ГОМБЕРГ-ВЕРЖБИНСКАЯ	
ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1890—1900-х ГОДОВ.....	63
Н. П. ЛАПШИНА	
„МИР ИСКУССТВА”	129
А. А. КАМЕНСКИЙ	
РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ	163
М. В. ДАВЫДОВА	
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО.....	212
А. А. СИДОРОВ	
ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ.....	239

АРХИТЕКТУРА

Т. П. КАЖДАН	
АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА	259

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

И. А. КРЮКОВА	
ВВЕДЕНИЕ	315
И. А. КРЮКОВА	
НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ.....	321

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Н. БОЧАРОВ	
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ ПО ВОЗРОЖДЕНИЮ НАРОДНОГО ИСКУССТВА, АБРАМЦЕВО И ТАЛАШКИНО	341
Н. В. РОМАНОВА	
ФАБРИЧНЫЕ ТКАНИ	353
Л. В. АНДРЕЕВА	
ФАРФОРОВАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ	363
В. Ф. РОЖАНКОВСКИЙ	
СТЕКОЛЬНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ. ИЗДЕЛИЯ ИЗ МЕТАЛЛА. МЕБЕЛЬ.	376
И. А. КРЮКОВА	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	384
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ	385
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	397

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

*Утверждено к печати Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Т. Д. Венедиктова*

Художник *Б. И. Астафьев*

Технический редактор *Л. Н. Золотухина*

Сдано в набор 1/X 1968 г. Подписано к печати 5/V 1969 г.

Формат 84×108¹/₁₆. Бумага № 1. Усл. печ. л. 43,32.

Уч.-изд. л. 43,7. Тираж 6500. Т-05774. Тип. зак. 1285.

Цена 3 р. 11 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
47	18 сн. прав. стлб.	занятность	занятость
83	8 сн. прав. стлб.	Максимов,	Максимов.
Вклейка между стр. 98—99	Подпись под илл.	1911 год. Гос. Третьяковская галерея	1910 год. Частное собрание в Москве
141	22 сн. прав. стлб.	нужно	нужное
142	17 сн. лев. стлб.	чем-нибудь	чему-нибудь
226	3 сн. прав. стлб.	кн. 2	кн. 22
397	15—16 сн. прав. стлб.	1911 год. Гос. Третьяковская галерея	1910 год. Частное собрание в Москве

Русская художественная культура