

русское
в русском
искусстве



s t u d i a

s e m i o t i c a



Русское
в русском искусстве
XVIII–XX вв.

Из собрания НГХМ

*Авторы и издательство выражают глубокую благодарность
Владимиру Витальевичу Привалову за помощь в издании альбома*

250-летию Российской Академии художеств

Печатается по решению Ученого совета Нижегородского государственного художественного музея

Авторы проекта

А. Е. Бочкарев, доктор Парижского университета (Сорбонна),
старший научный сотрудник НГЛУ им. Н. А. Добролюбова
В. Ю. Грачев, заслуженный художник России
И. Н. Кузнецова, заместитель генерального директора НГХМ по научной работе

Р89

Русское в русском искусстве. XVIII–XX вв. Из собрания НГХМ /
Авторы вступ. статей и аннотаций А. Е. Бочкарев, И. Н. Кузнецова.
– Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007. – 160 с., илл.

ISBN 5-89533-174-2

Цель издания – обозначить по возможности наиболее характерные черты национальной модели мира; так, как они отражаются в русском изобразительном искусстве XVIII – XX вв. Казалось бы, чего проще: русскому искусству принадлежат по определению все произведения отечественного искусства. Однако все далеко не так просто: не всякая картина, пусть и созданная отечественным художником, становится обязательно русской – по духу, психологическому настрою, складу ума. Приходится поэтому ограничиться такими и только такими особенностями, по которым картину можно по праву признать если и не всеобъемлющей моделью русского космоса, то хотя бы непосредственным воплощением национального характера. Среди таких специфически национальных особенностей выделяются, в частности, эмоциональность, воля вольная, тоска...

ББК 85.143 (2)Л6 Я6

ISBN 5-89533-174-2

© Бочкарев А. Е., вступ. статья и аннотации, 2007
© Кузнецова И. Н., вступ. статья и аннотации, 2007
© Издательство ДЕКОМ, оформление, 2007

В последние годы в обществе возрождается интерес к отечественной культуре: музыке, театру, изобразительному искусству, литературе. Нижегородский художественный музей, обладая уникальным собранием русского искусства, открывает зрителю различные картины национальной истории, быта, природы, мировоззрение и характер людей.

Концептуальный альбом «Русское в русском искусстве» по материалам одноименной выставки является попыткой поиска и осмысления национальной особенности в современном художественном процессе.

В издании прослеживаются основные этапы становления и развития русской темы в отечественном искусстве на протяжении трех столетий (с XVIII по XX век). Традиционный материал из собрания Нижегородского художественного музея дополнен живописными и графическими произведениями из мастерских нижегородских художников.

Авторская концепция позволяет проследить как искусствоведческий, так и культурологический аспект многогранной темы.

Издание альбома и выставка приурочены к 250-летию Академии художеств – высшей национальной художественной школы России.

М. В. Братанова,
генеральный директор
Нижегородского государственного
художественного музея

А. К. Саврасов
Грачи прилетели. 1879
(фрагмент, илл. с. 64)





Национальная тема в русском искусстве XVIII–XX веков

Русское искусство, являясь составной частью общемировой культуры, имеет свои ярко выраженные самобытные черты. Выставочный проект «Русское в русском» – попытка осмыслить значение национальной идеи в контексте современных представлений о путях дальнейшего развития страны. Основу его составляют произведения живописи и графики XIX–XX вв. из собрания Нижегородского художественного музея, а также работы современных нижегородских художников.

XIX век – «золотой век» русского искусства и литературы. Именно в это время национально-патриотического подъема, вызванного победой в Отечественной войне 1812 года, гением А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Юголя, зазвучала русская тема, нашедшая отклик и в художественных кругах. В немалой степени ее рождению способствовала Императорская Академия художеств, создавшая в конце XVIII – начале XIX веков национальную школу живописи. Идеи гражданственности и патриотизма, лежавшие в основе эстетики классицистического искусства, утверждаемого педагогической системой Академии, способствовали расцвету «высокого» жанра, в частности, исторической картины на темы отечественной

Б. М. Кустодиев
Русская Венера. 1925–1926
(фрагмент, илл. с. 118)

истории от произведений К. Шебуева до грандиозных монументальных полотен В. Сурикова, отразивших эпохальные переломные моменты в жизни русского государства. Кроме того, за время своего существования (с 1757 года и по сей день) Академия художеств сохраняла значение ведущей художественной школы, а пенсионерские командировки ее воспитанников способствовали не только повышению мастерства, но и знакомству с классическим и современным искусством Запада, и как следствие – более яркому осознанию самобытности и уникальности своей Родины и ее культуры. Так, блистательный К. Брюллов по возвращении из Италии после триумфа картины «Последний день Помпеи» наряду с парадными портретами представителей петербургской знати пишет знаменитую «Светлану» – поэтический образ крестьянской девушки за святочным гаданием.



Под непосредственным патронатом и покровительством Академии художеств осуществляла свою деятельность первая в России частная провинциальная художественная школа академика А. В. Ступина в г. Арзамасе Нижегородской губернии, сыгравшая существенную роль в развитии русского демократического искусства. Среди ее учеников были такие известные художники, как В. Перов, Н. Алексеев (Сыромянский), В. Раев, Н. Рачков, И. Горбунов, И. Макаров и др. В 1840-е годы наряду с Петербургской Академией художеств важную роль в формировании национально ориентированных художественных кадров начинает играть Московское училище живописи и ваяния.



Русская тема, появившаяся в творчестве «родоначальника крестьянского жанра» А. Венецианова, бывшего крепостного В. Тропинина, зазвучала «во весь голос» в работах «шестидесятников» и художников-передвижников. Так, осозная свой моральный долг перед народом, В. Перов в годы пенсионерства настоятельно просит Совет Академии о «позволении» вернуться в Россию раньше срока, так как считает для себя более полезным изучить и разработать многочисленные сюжеты из городской и сельской жизни родного отечества, нежели посвятить себя изучению чужой, малознакомой страны. И вернувшись на Родину, он «с любовью и сочувствием» создает волнующие картины на «сюжеты из русской жизни» («Странница в поле»).

Жизни народа, различных слоев русского общества посвящают свои жанровые композиции Л. Соломаткин, В. Маковский, И. Репин, Н. Ярошенко и другие. Наряду с социально-обличительными произведениями появляются картины «малособытийного» жанра,

отражающие жизнь простых людей в гармонии повседневного быта (Н. Богданов. «Рыбак с мальчиком»).

Народная тема в отечественном демократическом искусстве – это прежде всего тема крестьянская. Замечательную галерею крестьянских образов, воплотивших черты национального мироощущения и характера, создают И. Репин, И. Крамской, В. Перов. В лучших работах реальный конкретный образ приобретают социально-типические черты. Таков колоритный «Мужичок из робких» И. Е. Репина, готовый по первому зову народных вождей «пойти в топоры».

Эти же художники, как бы откликаясь на призыв П. М. Третьякова «изображать прежде всего людей, дорогих нации», создают портреты выдающихся представителей современности, прежде всего деятелей русской культуры.

В стремлении передать многообразие русской жизни, психологическую глубину образа художники расширяют арсенал изобразительных средств, беря на вооружение достижения как отечественной, так и западноевропейской живописи. В портретекартине «Женщина под зонтиком» И. Н. Крамской, пытаясь показать свою героиню в гармонии с окружающей природой, использует пленэрную живопись для передачи красоты летнего жаркого дня.

Национальная тема преобладает и в пейзажной живописи. «Люблю я русский пейзаж, на его фоне как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни, и русскую душу», – писал один из тончайших пейзажных лириков М. В. Нестеров.

Широта и необъятность российских просторов, красочное многообразие природных мотивов сами по себе являются мощным источником вдохновения, влияют на формирование национального характера.

Первые приметы отечественного пейзажа появляются в крестьянских полотнах А. Г. Венецианова, затем в портретах, жанровых композициях середины XIX века, дополняя и усиливая идейно-эстетическое содержание произведения. И, наконец, расцвет русская реалистическая пейзажная живопись получает во второй половине XIX века, в первую очередь в творчестве художников-передвижников. Основные положения эстетической концепции передвижничества находят закономерное отражение в пейзажном жанре. Образ природы наполняется большим общественным содержанием, несет в себе патристическую направленность. В лучших полотнах художники дают не только правдивое, глубоко прочувствованное изображение конкретного национального



мотива, но и выражают свое отношение к миру, «скорбные и светлые думы» о судьбе Родины. Многообразие и красота русской природы раскрываются в монументально-эпических полотнах И. И. Шишкина, пронзительно-грустных лирических композициях А. К. Саврасова, живописных элегиях Ф. А. Васильева. Свою Россию открывает нам «крестьянский Серов» – поэт русской деревни, бесконечно любивший ее и с симпатией относившийся к ее обитателям. Вершиной отечественной пейзажной живописи XIX века явилось творчество И. И. Левитана, чьи исповедально-философские полотна не только изображали характерный русский мотив, но и воплощали дух эпохи. Оптимизмом и горячей любовью к Родине пронизано последнее произведение художника «Озеро» («Русь»), где создан торжественно-величавый, символический образ России: синее озеро и небо с плывущими облаками, белая церковка вдали на пригорке над золотистыми полями...



В конце XIX – первом десятилетии XX веков усиливается интерес к прошлому страны: истории, культуре, особенностям характера, типу, менталитету. Это вызвано горячим стремлением найти в современной действительности черты национальной самобытности русского народа. Изучаются и широко осваиваются приемы и традиции исконно русского искусства: лубка, иконы, фрески. В жанровой живописи доминирует поэтизация народного быта и труда, в портретном жанре идут поиски положительного идеала.

Иную, новую трактовку получают крестьянские образы, в частности образ русской женщины. Так, стихийную мощь и удалость передает в своих «бабах» Ф. Малявин, задор, оптимизм, широту народного характера – А. Архипов, красоту и величие, физическое и духовное здоровье – З. Серебрякова. Иронично-любовно, обыгрывая классическую тему, совмещая реалистическую живопись с приемами народного искусства, создает знаменитую «Русскую Венеру» Б. Кустодиев, открывший вместе с К. Юоном красочный мир русской провинции. Максимально минимизируя форму в соответствии с концепцией примитивного искусства, демонстрирует зрителю «Кацапскую Венеру» один из лидеров русского авангарда М. Ларионов.



Историческую ретроспекцию жизни средневековых русских городов дают А. Рябушкин и В. Мешков. В фольклоре – неиссякаемом источнике мудрости – находят сюжеты и образы В. Васнецов и М. Нестеров. Новую, неведомую доселе в русском искусстве языческую Русь выводит на свои полотна Н. Рерих.

Народные национальные идеи получили развитие и новое осмысление в культуре советского и постсоветского периода, унаследовавшего основные эстетические и художественные идеалы XIX века.

Так, традиции высокого академического искусства находят неожиданное воплощение в сугубо бытовом, крестьянском сюжете Ю. Кугача («В семье»).

Чувство Родины, глубинная связь с корнями русской деревни звучит в живописной поэме А. Пластова, посвященной послевоенному селу («На базаре»).

Удивительный по своей «русскости» пейзаж В. Стожарова «Октябрь», написанный в глубинке под Костромой, заставляет вспомнить суровые деревенские пейзажи В. Серова.

Живая связь времен получает своеобразное отражение в живописных работах В. Грачева – одного из воспитанников Академии художеств. И если в его исторических полотнах («Нижегородское ополчение») – демонстративно подчеркнутое следование приемам классического искусства, то в стилизованных портретах девушек-натурщиц, одетых в старинные платья и костюмы, – поразительное ощущение слитности пространства и времени.

В них парадоксальным образом соединилась Россия прошлого и настоящего на пороге неведомого XXI века.



Ирина Кузнецова



О русском в русском искусстве

В связи с рассуждениями о специфических особенностях национального искусства Н. Певзнер задается вопросом, что может быть общего, независимо от времени создания, в произведениях искусства одного народа¹. В классическом английском искусстве – это рационализм, склонность к скрупулезному изучению частных деталей. Эти свойства характеризуют, по мнению критика, всех англичан, в какое бы время они ни жили, ибо в них находят отражение традиционные свойства английского характера: сдержанность, терпимость и беспристрастность.

Аналогичным образом можно задаться вопросом, что можно назвать русским – в характере народа, природе, быте, литературе и искусстве. «Национальное, – нельзя не согласиться с академиком Д. С. Лихачевым, – бесконечно богато»²; и исчерпать эту тему, конечно же, нельзя. Зато можно по возможности обозначить особо примечательные свойства, по которым характеризуется в собственной оценке русский человек.

Ф. А. Васильев
Перед грозой. Начало 1870-х
(фрагмент, илл. с. 60)

¹ Н. Певзнер. Английское в английском искусстве. – СПб.: «Азбука-классика», 2004, с. 16.

² Д. С. Лихачев. Заметки о русском // Избранные работы в трех томах. – Л.: «Художественная литература», 1987, т. 2, с. 419.

Диапазон частнооценочных свойств велик и вариативен: здесь и глубинная экзистенциальная тоска, и удаль молодецкая, и тяга к странничеству, и потребность хватить через край, и любовь к морализаторству, и широта души, и покорность судьбе, и терпимость, и безудерж. .. В таком далеко неоднозначном наборе нельзя выделить с определенностью какое-то особо значимое, самое, так сказать, «русское» свойство, ни тем более связать с ним общую оценку русского человека, зато можно установить, какие свойства попадают в фокус и как взаимодействуют они, наконец, в том ли ином произведении литературы и искусства. Как безудержное веселье преобразуется, например, в уныние и отчаяние, как покорность судьбе оборачивается смирением, уходом из насиженных мест, нигилизмом, анархией и бунтом, как «охота к перемене мест» смыкается с вольностью или как вольность переходит в произвол, своеволие и безудерж. ..

Самооценка может, разумеется, не совпадать и даже расходиться с объективной оценкой, но главное тут – не понять, насколько объективны в действительности те или иные стереотипные представления, а определить их место в сложившейся иерархии ценностей. Ибо только в отношении к идеальной системе ценностей можно понять, по каким параметрам определяется национальный характер, насколько значимы для самоидентификации те или иные частнооценочные свойства и как, наконец, моделируется при их посредстве восприятие действительности – так называемая русская точка зрения на мир, на себя и на других.



В пространстве оценки даже самое маломальское свойство помечается аксиологическим знаком «+» или «-». Возьмем хотя бы «Русскую Венеру» (1925–1926) Кустодиева. Общая оценка здесь задается *explicite* авторским названием, судя по которому изображенную на картине юную деву можно принять если и не за эталон красоты вообще, то хотя бы за образец красоты по-русски – словом, за русскую Венеру.

Общая оценка не обходится без развернутой экспликации, ибо установить, чем именно хороша изображенная на картине модель, можно разве только при наличии соответствующих доводов. Причем основанием оценки тут служат, разумеется, не сами по себе свойства, по которым характеризуется в дескрипции индивидуальный объект: *розовощека, белотела, полногрудая, златокудра*, а сложившиеся о них представления в системе культуры в виде такого, например, не требующего доказательств суждения: *русские красавицы пьшут здоровьем, белотелы, краснощеки, златовласы...*

Другими словами, зрителю требуется сначала понять, на каких свойствах основывается в целом оценка, а затем соотнести их в диапазоне допустимого варьирования, пока не исчерпается объем искомого содержания, с бытующими в народной среде стереотипными представлениями о женской красоте: *красавица, потому что беллица, потому что полногрудая, потому что розовощека, потому что златовласа*. .. Причем, заметим, в создаваемом образе эти свойства находят, таков принцип внутреннего соответствия, в полном общем согласии: пышным формам подходит как нельзя лучше розоватый отлив карнации, широкоскулому лицу – рыжая копна волос, алому румянцу на щеках – полные красные губы... Так рождается в согласии с обозначенным в названии замыслом образ явленной, пусть и не из пены морской, русской Венеры.

Общая оценка складывается, таков механизм выведения оценки, из совокупности отдельных частнооценочных свойств. Одно свойство может при этом входить в противоречие с другим свойством, так что далеко небезразлично, заметим, в какую сторону склоняется в общей оценке чаша весов – в пользу положительной или отрицательной оценки. В идеальном раскладе недостатки если и не подавляются, то хотя бы компенсируются достоинствами по формуле типа «да, ..., зато...»: например, *любит выпить, погулять, зато какой компанейский и какой хлебосольный человек* или *неумен в веселье, зато на все руки мастер: хоть блоху подкует*. Причем предельно убедительной общая положительная оценка становится лишь тогда, когда приводимое в качестве контраргумента достоинство «перевешивает», ибо занимает в иерархии ценностей куда более важное место по сравнению с недостатком. Так выстраивается, например, оценка бабы в картине Малявина «Баба в желтом» (1903). В ее отношении можно во всяком случае сказать: *да, не первая красавица и даже совсем не красавица, зато какая веселая, какая жизнерадостная и сколько в ней силы и выносливости*.



В такой характеристике можно усмотреть не только личный знак конкретного лица – некой Марии Осиповой из села Аксиньино Рязанской губернии, – но и знак типа: так выглядят женщины в русских селениях. Вместо того чтобы декларировать, какими свойствами отличаются русские женщины, прежде всего крестьянки, художник предьявляет зрителю наиболее типичный, на его взгляд, индивидуальный образец, в индивидууме вскрывает черты типа, а по ним заключает, какими являются русские женщины – такими, как вот эта самая баба в желтой кофте, Мария Осипова

из села Аксиньино. Причем одни здесь видят главным образом такие аксиологически релевантные свойства, как веселый нрав, сила и выносливость, другие – бесшабашность и чуть ли даже не безудерж. Сергей Глаголь во всяком случае усматривает в малявинских бабах «невольную и смутную разгадку чего-то особенного в самом русском духе» – «какой-то отблеск пожаров, “красный петух” и запах крови, залившей русскую народную историю, вопли кликуш, опаживание деревень, мелькание дрекольева бабьего бунта»¹.



Аналогично обстоит, похоже, и с оценкой мужичка на картине Репина «Мужичок из робких» (1877) – *робкий, зато себе на уме*. В первом приближении мужичок кажется действительно если и не пугливым, то все равно жалким. Стоит, однако, взглянуть, как впечатление меняется. Во взгляде исподлобья сквозит не только накопившаяся с годами усталость и печаль, не только покорность судьбе, но и скрытная готовность к разбою и бунту. Недаром проницательный Стасов усматривает в названии иронию, а в мужичке – *разбойничка*. Мужичок-де себе на уме: «...попадись ему где-нибудь в непоказанном уголке, где ничьей помощи не дождешься, и тут узнаешь, какой он такой “робкий”. Пощады и жалости от него не надейся, он хладнокровно зарежет или пристукнет кистенем по макушке»².

Самооценка, как бы убедительно она ни выглядела в глазах самих русских, может, конечно, не совпадать и даже расходиться существенным образом со сторонней оценкой. Так, в разном аксиологическом преломлении в фокус могут попадать разные частнооценочные свойства, а те же самые свойства, взять хотя бы пышные формы “русской Венеры”, веселый нрав “бабы в желтом” или робость “мужичка из робких”, на делиться противоположным аксиологическим знаком. Или другой не менее показательный пример: в чрезмерных проявлениях хлебосольства, когда радушный хозяин не успокаивается, пока гость не наестся до отвала и не свалится пьяным под лавку, русскому человеку видится хлебосольство, а не привыкшему к такому застолью иностранцу – чуть ли не пьянство и чревоугодие.

По-разному могут выстраиваться в общей оценке и отношения между частнооценочными свойствами с противоположным аксиологическим знаком. Например, в возмещающей конъюнкции вида *далеко не красавица, зато какая веселая* общая оценка помещается в конъюнкцию *какая веселая*, так что достоинство

¹ Цит. по: О. А. Живова. Филипп Андреевич Малявин. Жизнь и творчество. – М.: «Искусство», 1967, с. 121.

² В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 1, с. 303.

компенсирует недостаток, а в противительной конъюнкции вида *веселая, но далеко не красавица* – в конъюнкции *далеко не красавица*, так что недостаток обесценивает и чуть ли даже не подавляет достоинство.

Как бы там ни было, без сторонней точки зрения не обойтись. Недаром конструирование образа «другого» признается одним из основных вопросов семиотики культуры. Причем не только потому, что всякая культура нуждается в другой культуре, всякий этнос в другом этносе, но еще и потому, что осознать себя можно лишь в сравнении с другим, а понятие «свое» – лишь на фоне «чужого». В такой обращенности к «другому» – залог самоидентификации.

Самоидентификация совершается путем противопоставления себя «другому». При этом зачастую неважно, кем является «другой», – важно лишь основание сравнения. Так, когда один из персонажей Лескова заявляет: «что русскому хорошо, то немцу смерть», требуется установить, *что* именно хорошо русскому, а не *кому* становится оттого плохо. Ибо под *немцем* здесь подразумевается обобщенный образ «другого», иностранец вообще¹; причем образ «другого», равно как и ассоциируемые с ним переменные значения, не имеет порой ничего или мало общего с реальным положением вещей. Это, скорее, идеальный образ иноземца, некий фиктивный его двойник, а точнее, «этностерео-тип», к которому обращаются с целью разве только самоидентификации. Оттого-то в русском бытовом сознании *французы* легкомысленны, думают только о женщинах; *немцы* аккуратны и расчетливы, *англичане* чопорны, сдержанны, неукоснительно соблюдают традиции; *американцы* богаты, и на уме у них только работа и деньги; *японцы* трудолюбивы, вежливы; *грузины* гостеприимны, но любят прихвастнуть и поволочить за женщинами; *украинцы* настырны; *чукчи* от природы естественны.

Характеристика по какому-то частнооценочному свойству предполагает в самом деле сравнение. Ибо характеризующее свойство проступает наиболее ярко лишь по контрасту – в сопоставлении с тем, кто обладает этим свойством в наибольшей или наименьшей степени. Так, русская безалаберность выглядит еще нагляднее по сравнению с немецкой аккуратностью и деловитостью, русская импульсивность – по сравнению с английской сдержанностью, а русская неуклюжесть – по сравнению с французской



¹ Этимологически рус. *немец* – «немой»; «человек, говорящий, неясно, непонятно»; «иностранец».

галантностью. Причем, удивительно, в зависимости от прагматической ситуации вектор оценки может меняться так, что внешне «отрицательное» свойство чуть ли не преобразуется в «положительное». Например, безалаберность, не самое, скажем-таки, подходящее качество для достижения успеха, может обернуться при удачном стечении обстоятельств куда более хитроумным приемом, нежели самый что ни на есть умный расчет. Поэтому в изложении Лескова русский генерал говорит с чувством гордости за свой народ: «...какая беда, что они [немцы] умно рассчитывают, а мы им такую глупость подведем, что они и рта разинуть не успеют, чтоб понять ее» («Железная воля», II).



В становлении национального характера участвуют самые разные факторы – от вероисповедания, истории, обычаев и традиций до географических условий, климата и среды обитания. Все эти факторы сказываются так или иначе на свойствах характера. Возьмем хотя бы среду обитания. Отношения между населением и средой обитания выстраиваются по принципу взаимного влияния: как население преобразует по необходимости среду обитания, так и среда обитания влияет на проживающего здесь человека. Помимо цвета кожи и телосложения¹, влияние физико-географических факторов проявляется хотя бы в расположенности к определенному роду деятельности: возделыванию полей или лесных угодий, животноводству или мореплаванию, рыбной ловле, гончарному ремеслу или пчеловодству. Так, людям, проживающим на равнинной местности удобнее, согласимся, заниматься сельским хозяйством, а живущим поблизости от моря или реки – морским или речным промыслом. Больше того, специфические особенности обитаемого пространства задают образ места. В самом деле, поскольку пространство существует вне образующих его элементов, далеко небезразлично, какими элементами оно заполняется – горами или долинами, полями, степями или лесами, морями, реками, озерами или болотами. Местность в России в основном равнинная, или, как говорит Д. С. Лихачев, «краткая» – без высоких гор, с покатыми холмами и бесконечными, плавно обтекающими все возвышенности дорогами. Оттого-то русский пейзаж выстраивается преимущественно по горизонтали, а в качестве характерных мотивов

¹ О зависимости телосложения от климатических условий аббат Дюбо, в частности, пишет: «Когда изучаешь особенности стран, находящихся в значительном удалении одна от другой, то различия между ними проступают еще резче. Разница между негром и москвитом поразительна. Однако и она объясняется лишь той разницей, которая существует между воздухом тех стран, в которых когда-то поселились предки теперешних негров и москвитов; а ведь и те и другие происходят от Адама» (Ж.-Б. Дюбо. Критические размышления о поэзии и живописи. – М.: «Искусство», 1976, с. 398).

избирает, скорее, излучину реки, озеро или луг, нежели поросшие лесом крутые склоны или покрытые снегом горные вершины. Причем восприятие природных мотивов выходит далеко за рамки сложившихся в практической деятельности социкультурных установок, ибо включает, помимо функционального предназначения, и некоторые дополнительные символические значения.

Образы родной природы воспринимаются и как глубоко личные, и как общезначимые – в них отражаются интроспективно аксиологически релевантные свойства характера. Недаром в достоинство национального пейзажа возводится обычно только такой вид местности, в котором изображение природных форм не исчерпывается внешним сходством, а является еще и созвучным внутреннему состоянию души, тому, «что русскому сердцу мучительно мило». Так, на открытые, ничем не стесненные просторы проецируются нередко удаль и воля, на древние церкви и монастыри – чувство избранничества, а на переходные состояния природы, распутицу, оттепель или разлив реки – переменчивые состояния души. Поэтому в русской пейзажной живописи *туманное утро над затерявшимся в лесу озером* или *собирающаяся в небе гроза* – больше чем просто атмосферические явления, поле – больше чем обрабатываемая под посев земля, *липовая аллея* или *заросший пруд* – больше чем ландшафтная эстетика, *уходящая вдаль дорога* – больше чем отрезок пути. ... В символическом истолковании здесь присутствует еще и гений места: *genius loci*.

Краски среднерусской природы неброски: зимой в природе все окрашивается, за исключением разве только хвойных деревьев, в черно-белые тона, осенью и весной – в пастельные; и даже летом нет ярких красок. Это, конечно, не Италия: небо – не яркосинее, а бледно-голубое или белесое, озера и реки – не изумрудно-зеленые, а серые или серебристые.

За яркими красками надо ехать если и не в Италию, то хотя бы поближе к морю. Но становится ли оттого ближе южная природа, а вместе с ней и другой образ жизни? Одному маляру, вспоминает Коровин, давно хотелось увидеть море. И вот на отпуск приезжает Василий Харитонович, так звали работавшего под его началом оформителя, к Коровину на дачу, в Гурзуф.

Коровин рассказывает: кругом красота – сады, персики, груши, синее море шумит...

– Ну, что, – говорю, – Василий Харитоныч, море как тебе, нравится?



– Ничего... – отвечает Василий. – Только чего в ем...
 – То есть как это? – удивился я. – Не нравится тебе?
 – Так ведь што, – отвечает он за думчиво, – а какой толк в ем, нечто это вода?
 – А что же? – удивился я.
 – Э-эх... – вздохнул Василий, – ну и вода. Соль одна, чего в ней. Вот у нас на Нерле – вода. На покосе устанешь, жарко летом, прямо пойдешь к речке, ляжешь на брюхо на травку и пьешь. Вот это вода... Малина! А это чего, тошнота одна...
 – Василий, – говорю, – посмотри, какая красота кругом... Г оры, зелень...
 – Чего горы! – говорит Василий. – За папиросами в лавочку идешь – то вниз, то вверх. Чего это? Колдобина на колдобине... Нешто это земля? Камни накорезены туды-сюды. А у нас-то, эх... р-о-овно, вольно. А тут чисто в яме живут. Море... Чего в ем есть? Рыба – на рыбину не похожа, камбала, морда у ней на одну сторону сворочена, хвоста нет, чешуи нет. Сад хорош, а антоновки нету, лесу нету, грибов нету...
 – Да что ты, Василий, – здесь же персики и виногра д растут. Ведь это лучше...
 – Крыжовнику нет... – сказал задумчиво Василий.
 – Как нет? Виноград же лучше крыжовника!
 – Ну, што вы. Н-е-ет, у нас кружовник, который красный, который желтый... Кружовник лучше...
 – Да ты что, Василий Харитоныч, нарочно, что ли, говоришь?
 – Чего нарочно, верно говорю. Татарам здесь жить ничего еще, чего у них утром – выйдет и кричит ла-ла-ла-ла... А у нас у Спаса Вепрева выйдет дьякон отец Василий да «многия лета» ахнет – ну, голос! Паникадило гаснет! А это што – море... а пить нельзя. Купаться тоже пошел – как меня в морду хлестанет – волна, значит, – прямо захлебну лся и колени ушиб. У нас-то в реке песок, на берегу травка, а тут везде камень – боле ничего. Я смотрел на Василия, он удивлял меня.
 – Тебе, значит, – говорю, – здесь не нравится?
 – А чего здесь х орошего? Тут горы, а тут море, А земли нет . А у нас идешь-идешь, едешь-едешь, конца-краю нет. <...> Вот это я понимаю...¹
 Так складывается ряд аксиологически значимых противопоставлений: *море – река, виноград – крыжовник, черешня – вишня, дыня – огурец, шашлык – солонина с хреном, мускат – кагор* ..



¹ Константин Коровин вспоминает... – М.: «Изобразительное искусство», 1990, с. 482-484.

Причем в оценке Василия Харитоновича «чужое» получает в основном отрицательную оценку, а «свое» – непременно положительную. В чужих краях пространство сужено (*тут горы, а тут море, а земли нет... ежели б горы сравнять, тогда туды-сюды*), почва каменистая и неровная (*колдобина на колдобине... нешто это земля?*), трава жесткая (*чисто гвозди железные, хоть плачь*), вода в море соленая (*нешто это вода?... ну и вода. Соль одна, чего в ней... это чего, тошнота одна*), вино кислое, девушки неприглядные (*какие-то желтые, худые... брови красуют, ногти, глядеть страшно*). Словом, заключает Василий Харитонович, *какая тут жисть – даже калачей нет и дождика-то нет...* Зато дома все лучше – открытые просторы (*а у нас-то, эх... р-о-овно, вольно; идешь-идешь, едешь-едешь, конца-краю нет...*), вода в реке вкусная (*Вот это вода... Малина!*), девушки красивые и веселые (*А зимой наши девки все, от снегу, што ли, чисто сметана – белые... и румянец, как заря играет... Покажи вот палец – смеются, веселые*), крыжовник слаще винограда да, вишня лучше черешни (*куда черешне до нашей вишни владимирской*), весенний огурец с солью да с черным хлебом вкуснее дыни, солонина с хреном много лучше шашлыка, кагор и наливки слаще муската. Да вдобавок еще и зима есть...



Среда обитания задает, как видно, образ излюбленного и чуть ли не благого места, по которому можно с определенностью судить, как видятся проживающему здесь человеку наиболее благоприятные, а потому и наиболее привлека тельные условия обитания – вид местности, растительность, природно-климатические условия, формы жизни. Эти условия позволяют во всяком случае понять, что именно привлекает в той или иной местности и почему это привлекает. С точки зрения поведенческой географии привязанность к родным местам – чувство одновременно личностное и социальное. Личностное, потому что с «приятным» местом порой ассоциируются г лубинные переживания, самые сокровенные воспоминания и чуть ли даже не заветные желания. Социальное, потому что вызываемые местом чувства переживаются не в одиночку, а вместе с другими людьми: это общее чувство родного края.

В обживании пространства намечаются две диаметрально противоположные тенденции – свертывание и развертывание, а вместе с тем и разный набор предидицируемых пространству

свойств: ограниченное – безграничное, делимое – неделимое, дискретное – континуальное, статичное – динамичное. Так складываются в сознании человека принципиально разные пространственные модели мира – «замкнутое» пространство и «раздвинутое» пространство.

Закрытое пространство – обжитое и даже, можно сказать, внутреннее: здесь живут, здесь соседи, родные и знакомые, друзья и враги, начальники и сослуживцы. В отличие от бескрайних степных просторов здесь все заключено в пространственные формы простого повседневного существования. В сельской местности это деревенская изба и барский дом, сельская церковь и находящийся рядом погост, пруд, берег реки, пашня, поле и опушка леса; в городской местности – жилые комнаты, улица, площадь, казенный дом. Главное достоинство обжитого пространства – домашность с характерными приметам уют и любви, а главная опасность – замкнутость, грозящая обернуться обыденностью, косностью и пошлостью. В этом смысле закрытое пространство амбивалентно по самой своей природе и только таким, очевидно, может быть для пребывающего в нем человека. В замкнутом пространстве горизонт если и не полностью исчезает из поля зрения, то заслоняется большей частью предметами и вещами. В аксиологическом отношении их ценность, разумеется, различна; и старый, заросший пруд воспринимается иначе по сравнению с амбаром или гумном, а поставленный возле дома сарай иначе по сравнению с о старым погостом, баржами на берегу реки или раскинувшейся за деревней лужайкой. Чувство пользы, добра и красоты проявляется здесь по-разному. Во всех заполняющих пространство вещах кроется *implicite* ответ на вопрос, что ценно для живущего здесь человека в практическом смысле, что есть благо в этическом смысле и что есть красота в эстетическом смысле. Прилепленность души к вещи проявляется тут действительно по-разному. Например, когда местные мужики смотрят косо на Коровина, «списывающего» в деревне что ни попадя – земельные угодья, берег реки, виднеющийся вдали лес, сараи и избы с прилегающими к ним дворами, их мучают чрезвычайно подозрения, так сильны еще первобытные страхи, не отнимут ли у них потом по высочайшему распоряжению принадлежащую им собственность.

– Верно ли то, вот скажи, Кинстинтин Лисеич, – говорит один из них, – будто что ты вот сымачешь краской картину, а после того царь ее глядит.

– Многие глядят. На выставку ставлю. И царь видал.



– Ну, вот. Верно, значит. Говорят у нас про тебя, что ты спишешь тут – он тебе все это и отдаст. Царь-то.

– Нет, неверно. Нешто можно.

– То-то. Нешто он станет чужое отдавать. А вот говорят...¹

Чувство собственности – сильное чувство, оттого-то пространство сжимается до близкого, «своего», но это не единственно возможный критерий оценки: что ценно с позиции прагматически-утилитарной функции – безынтересно в эстетическом отношении. Недаром деревенский мужик Герасим с удивлением вопрошает Коровина, зачем приехавшему из города художнику Валентину Александровичу Серову понадобилось, *дело, конечно, господское – знать, так надо*, «списывать» такой невзрачный на вид сарай – кому вообще нужен старый гнилой сарай:

– <...> Ну, и удивленье у всех у нас пошло, когда сарай гнилой Левантин Лисандрович списывал с краю в деревне. Все, вестимо, думают – пошто это списывать надо?..

Серов слушал, опустив голову, потом сказал мне:

– Ну, вот как ты объяснишь, ну-ка?

– Вот, – говорю, – жизнь, деревня. За сараем лес, луг зеленый, книзу дорожка спускается, там ручей – дно видно. Песочек...

Хорошо. Место раздольное.

– Верно, – сказал Герасим. – Когда я в Переславль езжу, ну, город хорошо, а домой приеду – лучше. Только кто такую картину возьмет, с сараем-то. Скажет: чего сарай – худой, кому надо?..

За невозможностью принять сарай в качестве идеального объекта эстетического любования знакомый доктор, соглашаясь, предлагает написать куда более «романтичный» пейзаж – виднеющийся вдали лес или открывающийся на реку вид с отражающимся в воде молодым месяцем, а в дополнение к наметившемуся списку Герасим в свою очередь предлагает «списать», как глухарь на весне токует:

– Он совершенно прав, – сказал доктор, подняв палец. – Гораздо лучше – написать реку. За лесом выходит месяц, отражается в воде, синий лес вдали...

Серов, опустив голову и глядя на меня исподлобья, спросил:

– Почему лучше?

– А потому, – сказал Иван Иванович, – что есть романс, поэзия, а в гнилом сарае ее нет.

– Ну, как сказать! – возразил Серов.

– Так чего же, ваше дело, пиши, што хочешь, – сказал Герасим. –



¹ Константин Коровин вспоминает... с. 435.

А вот бы списать, как глухарь на весне токует. Вот я видел эту весну, на суку сидел он, утром его солнце маленько светило, так он то синий, то малиновый – вот краса какая! Я думал – вот бы тебе, Лисеич, эдакую картину списать, охапку денег бы дали. Я глядел, рот открывши, ей-ей. А он и улетел. Я и стрельнуть забыл, загляделся, значит. Ну, рад... пускай улетел, его счастье¹. Безграничный внешний мир – пространство иного типа, ибо не замыкается, не «съеживается» в какой-то одной фиксированной точке, а разворачивается неукоснительно вовне, так на Руси «всё любит скорее развернуться, нежели съежиться» («Мертвые души», VI), что своей становится почти что безграничностью: *куда ни придешь, там и дом*. Недаром за недостатком привольных мест русский путешественник чувствует себя скованно в тесной Швейцарии, а дома, благо места много, привольно: есть где развернуться да погулять на просторе. Оттого-то и притягательны эти просторы: в них и размах, и удаль, и богоискательство, и доля, и воля вольная, и безудерж, и разгул...



Необжитое пространство простерто и разбросано. Освоить его – не значит победить, а разве только собрать, принять и усвоить. Поэтому особо примечательны структурные принципы восприятия пространства, его собирания, принятия и усвоения². Обратившись к образам открытого, ничем не ограниченного пространства, принципиально важно понять, насколько за данным является вектор его развертывания вовне, а вместе с ним и направленность его освоения человеком. В пределе здесь возможны два крайних случая. В первом случае разворачиваемое вовне пространство расширяется *на все четыре стороны*, возьмем хотя бы картины открытых степных просторов, без какого-либо направляющего вектора; во втором – на делится вектором в виде хотя бы лесной тропинки, дороги в поле или уходящей вдаль реки.



В символическом отношении эти виды «раздвинутого» пространства не только различны – они противоположны. Причем противоположность их заключается не только во внешних приметах ориентации, их наличии или отсутствии, но и, главное, в связанной с ними программе действия и чуть ли даже не норме жизни. В этом смысле физическое пространство сродни пространству души. Так, обратившись к модели открытого, ничем не ограниченного пространства в виде бескрайних равнин или

¹ Константин Коровин вспоминает... с. 417–418.

² Об обживании пространства как его собирании см., в частности, В. Н. Топоров. Пространство и текст // Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: «Языки славянской культуры», 2004, с. 55–118.

степей, нельзя не заметить, что открытость здесь равнозначна открытости для всякого, ничем не ограниченного и даже, можно сказать, случайного действия – *как вздумается* и *как придется*. Главное тут не направленность, не предсказуемость и не целесообразность обживания пространства, а внешне бесцельное, почти хаотическое блуждание наугад – *куда придется, куда глаза глядят* и *куда ноги идут*. Даже если в таких блужданиях и можно при желании усмотреть начатки хоть каких-то мало-мальски выраженных поисков, эти поиски далеки от поисков истины: в блужданиях обретают разве только заблуждения.

И только, пожалуй, дорога вносит направленность в построении пространства. Разумеется, нельзя с уверенностью сказать, куда ведет дорога и верным ли является выбранный путь, об этом можно только строить догадки, зато можно утверждать, что лучше иметь хоть какой-нибудь путь, чем не иметь никакого вообще¹. В диагностической ситуации целеполагания дорога осмысливается, таким образом, не только в первичном своем значении как некий «путь следования», но еще и в фигуральном значении – как следование какой-то цели. О содержании цели, каким бы диффузным на первый взгляд оно ни казалось, можно судить хотя бы по отмеченным точкам пространства, «знакам-знаменьям» (В. Н. Топоров) встающим на пути следования топографическим или каким-то другим ориентирам и даже, наконец, названию картины. Так, во «Владимирке» Левитана (1892) современники видят, во многом благодаря связанным с названием ассоциациям, не просто уходящую вдаль проселочную дорогу, каких немало на необъятных просторах Российской империи, но еще и исторически конкретный путь – путь по этапу: «Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда». Выбранный путь может быть, конечно, разным, как и обусловившие его причины: здесь и освоение новых земель, и путь по этапу, и специфически русская тяга к странничеству, скитальчеству и вообще к перемене мест, и богоискательство, и стремление посетить святые места, и желание мир посмотреть. Но каким бы ни был путь, главное – понять, насколько случайным или осознанным был его выбор: уповал ли человек на случай, вверял ли себя судьбе или сознательно следовал какой-то намеченной цели. Ибо только так можно установить, какие константы



¹ В этой связи ср. производные от рус. *путь* слова – *беспутный* в значении «легкомысленный», *беспутница* в значении «разгульная женщина», прост. *лутем* в значении «как следует», «толк ово», прост. *без луги* в значении «зря», «напрасно», *сбиться с пути* в значении «утратить жизненно важные нравственные принципы».



русской картины мира реализуются посредством данной пространственной модели, а заодно и понять, как судьба зависит от выбора, как воля смыкается с удалей, разгулом, безудержем и чем воля, наконец, отличается от свободы.

Возьмем, например, такое специфически русское понятие, как воля вольная. Наиболее адекватным пространственным его образом может быть, очевидно, только принципиально экстенсивная модель пространства в виде уходящих за горизонт открытых просторов, а коррелятами особо примечательных свойств – такие неотъемлемые атрибуты разворачиваемого вовне пространства, как открытость, бескрайность, неограниченность и ненаправленность. За отсутствием направляющего вектора в виде какого-нибудь пути здесь не может быть вообще ни целенаправленного движения, ни последовательной программы действия, так что уповать при необходимости можно разве только на случай, русское «авось», за то есть все условия для размаха и молодецкой удали вплоть до своеволия, разгула и безудержа. Воля ведь на то и воля: *сам себе хозяин, пошел – куда хошь, делай, что хошь* (М. Горький). Оттого-то и оборачивается она на Руси крайностями: кровавыми народными бунтами, попранием норм и законов, буйными кабацкими разгулами, дикими расправами над крепостными, бешеными выплесками гнева и радости, грандиозными проигрышами в карты, доходящими до безумия гастрономическими излишествами...

Означает ли это, что свобода незнакома вообще русскому человеку или ограничивается лишь свободой действия и передвижения по формуле: *сам себе хозяин, пошел – куда хошь, делай, что хошь*? Очевидно, нет. Но в отличие от воли свобода – понятие сугубо интенсивное, ибо характеризуется не по принципу *туда! прочь! вовне! лишь бы уйти, вырваться отсюда*, а методом целенаправленной самоуглубленной интроспекции. «Если волю ищут вовне, – пишет В. Н. Топоров, – то свободу обретают внутри себя, через серию последовательных ограничений, повторных возвращений к своему Я – в том локусе, где свобода и необходимость лишь ипостаси друг друга».¹

Андрей Бочкарев

¹ В. Н. Топоров. Пространство и текст... с. 101.



В отличие от изображений в облике юной Венеры или в платье с глубоким вырезом, выставляющим напоказ более чем пышные формы, глухой ворот прячет от внешнего взора женские прелести. Это, конечно же, не аллегорическое изображение в образе античной богини и даже не воспетая поэтом добродетельная киргизская царица Фелица, а подобающий государыне образ со всеми сопутствующими имперской власти атрибутами – горностаевой мантией, бриллиантовой диадемой, орденами св. Георгия и Андрея Первозванного. И, главное, лавровым венком на манер римских императоров. Как если бы портрет был воплощением не свойств «чувствительной души», а разве только имперских амбиций русской государыни. *А.Б.*

Неизвестный художник
вторая половина XVIII в.

Портрет императрицы
Екатерины Великой

холст, масло. 71 x 57

Ж-116

воспроизводится впервые



Неизвестный художник
вторая половина XVIII в.

Портрет мальчика
(цесаревич Павел Петрович)

холст, масло. 62 x 49

Ж-198

воспроизводится впервые

На переднем плане дается поясное портретное изображение цесаревича Павла Петровича на фоне каменной стены с драпировкой, а на заднем плане – несколько условное изображение петропавловского шпиля. Цесаревич одет, как и подобает августейшей персоне, в парчовое платье с золотыми позументами, с орденами Андрея Первозванного и Владимира I степени. Изображение малолетнего Павла, пусть и не относится к разряду так называемых костюмированных портретов, воспроизводит тем не менее некоторые характерные его особенности. Ибо атрибуты, по которым характеризуется цесаревич, приводятся в соответствие с отводимым ему в будущем «сценическим» амплу – ролью русского самодержца. Весьма символично выглядит в этой связи лист чистого пергамента в руках с еще не начертанными проектами. Означает ли это, что начать будущему хозяину земли русской придется с чистого листа: *tabula rasa?* *А.Б.*



Данное изображение – одна из многочисленных копий (вариаций) с известного прототипа. Император Павел I (1754–1801) изображен в камзоле с красным отложным воротником, шитым золотым позументом; через плечо – голубая лента ордена св. Андрея Первозванного, на груди – звезда ордена с X-образным крестом, на шее – украшенный алмазами крест св. Анны и знак ордена св. Иоанна Иерусалимского. Как и подобает официальному портрету, здесь нет, на первый взгляд, места личной истории. Разве только присмотреться внимательнее к вздернутому носу да знакам рыцарского отличия. В отношении орденов во всяком случае можно без труда усмотреть если не противоречие, то хотя бы некоторую несовместимость. Так, непременным условием принадлежности мальтийскому ордену, великим магистром которого Павел объявил себя в декабре 1798 года, является, например, католическая вера и обет безбрачия, тогда как Павел был, конечно же, православным и к тому же вторично женатым. Но в пору, когда вера смыкается с государственной властью, государю все дозволено. Недаром, замечают историки, даже литургию отслужил однажды. По мнению Павла, во всяком случае все, что может Бог, под силу и русскому императору. *А.Б.*

Неизвестный художник
конец XVIII в.

Портрет императора Павла I

холст, масло. 70 x 56

Ж-293

воспроизводится впервые



Рокотов Федор Степанович
1735/36–1808

Портрет неизвестной. 1790-е
холст, масло. 73,5 x 57 (овал)
Ж-458

«Загадка русской души» таится в пленительных, неуловимых образах Ф. С. Рокотова – мастера камерного интимного портрета. Работы художника отличает психологическая тонкость модели, лирическая музыкальность и живописная гармония. В «Портрете неизвестной» мягкие, плавные контуры фигуры, мерцающий серебристо-жемчужный колорит с нежными оттенками розовато-зеленовато-голубых тонов рождает поэтически-одухотворенный женский образ. Цветной, «теплый» коричневато-охристый грунт, просвечивая сквозь «воздушные» лессировочные слои пепельно-серой гаммы, усиливает ощущение скрытой трепетности жизни. *И.К.*



Левицкий Дмитрий Григорьевич (?)
1735–1822

Портрет Н. В. Репнина. 1790-е
холст, масло. 62 x 44,5
Ж-300
реставрация М. Л. Коротаевой

Идеалы гражданственности, бескорыстного служения Отечеству всегда доминировали в системе морально-нравственных координат русского общества. Наибольшую востребованность и применение они получили в преобразовательную эпоху Петра I. Дальнейшее укрепление роли государства российского последователями царя-реформатора требовало людей умных и энергичных. Таковым был князь Николай Васильевич Репнин (1734–1801) – государственный деятель, дипломат, полководец, генерал-фельдмаршал, участник русско-турецких войн (отличившийся при Кагуле, Измаиле, Мачине). Репнин был послом в Берлине, Варшаве и Константинополе, занимал посты генерал-губернатора Смоленской, Рижской, Псковской, Ревельской, Виленской и Гродненской губерний. Являлся видным деятелем масонства. Был предан императору Павлу I «с времен его детства», оказывая на него определенное влияние. Военная и дипломатическая деятельность князя была отмечена орденами Андрея Первозванного, св. Георгия I и II степеней, св. Владимира. Высокие личные качества Н. Репнина: мужество, принципиальность и благородство – заслужили ему симпатии и глубокое уважение современников. Так, знаменитый поэт екатерининской эпохи Гаврила Романович Державин посвятил Репнину оду, в которой писал: «Прямой герой страстями недвижим. Он строг к себе и благ ко ближним...» В «Портрете Н. В. Репнина» Д. Левицкий с помощью четкого рисунка, плотного письма создает образ сурового, энергичного человека с красивым волевым лицом, отмеченным напряжением духовных сил. *И.К.*

Неизвестный художник
Конец XVIII в.

Портрет неизвестного

холст, масло. 63,9 x 48
Ж-46



В русской живописи восемнадцатого столетия реальная жизнь не могла развернуться с той органической свободой, как это было у голландцев или французов. По замечанию Я. В. Брука, сюжеты из жизни воспринимались лишь в свете тех «моральных идей», которым они должны были служить иллюстрацией. Вот почему не жанр, а портрет стал подлинным свидетельством жизни русского общества XVIII века¹.

1. Я. В. Брук. У истоков русского жанра. XVIII в. – М.: «Искусство», 1990, с. 111.



По платью портретируемого неизвестного можно без труда заключить, что принадлежит он высшему сословию. Неизвестный предстает перед нами с подобающим для его положения приличием – гладко выбритым, во фраке с золочеными пуговицами на отворотах, с повязанным на шею пышным кружевным жабо, с высоко зачесанным напудренным париком в стиле позднего рококо. Для полноты впечатления к указанным деталям туалета остается добавить разве только невидимые зрителю в нежных пастельных тонах короткие, до колен, узкие брюки, белые чулки да украшенные пряжкой низкие мягкие туфли.

Вплоть до выправки все говорит во внешнем облике аристократа об ориентации на чужой, иностранный образец. Ибо правила европейской жизни приобретают в русском дворянском сознании характер чуть ли не нормы. Отныне правильно вести себя в обществе – это одеваться и вести себя по-иностранному. Русский человек, конечно, не становится оттого иностранцем, а, скорее, ведет себя как иностранец, то есть некоторым странным и даже, можно сказать, искусственным образом. Так жизнь превращается, по меткому замечанию Ю. М. Лотмана, в театрализованное представление: дворяне как бы ведут жизнь-игру, ощущая себя все время на сцене, тогда как народ смотрит на господ из партера как на ряженных². Недаром помимо вывернутых наизнанку овчинных шкур и прочей шутовской одежды крестьяне используют на святки и тайком взятую у ключницы европейскую господскую одежду, в том числе камзолы и парики. *А.Б.*

2. Ю. М. Лотман. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // История и типология русской культуры. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002, с. 233–254.





**Алексеев (Сыромянский)
Николай Михайлович**
1813–1880

Портрет А. С. Ступиной с девочкой

холст, масло, 34,5 x 57

Ж-16

воспроизводится впервые

Двойной портрет является характерным примером русской провинциальной живописи середины XIX века.

В нем изображена Анисья Степановна Ступина, приёмная мать художника А. В. Ступина – в будущем основателя Арзамасской школы живописи, с девочкой. Судя по всему, это этюд либо фрагмент другого полотна. Алексеев-Сыромянский, ученик и зять А. В. Ступина дает два возраста, два темперамента. Умудренная сосредоточенность пожилой женщины противопоставлена открытости миру и любопытству ребенка. Несмотря на композиционную разобщенность, персонажи объединены теплым коричневато-охристым колоритом с серебристыми «оживками». *И.К.*



Неизвестный художник
середина XIX в.

Портрет неизвестной

холст, масло, 62,5 x 45

Ж-224

воспроизводится впервые

Портретируемая уже немолодая особа одета, как и подобает ее возрасту и сословию, с известной скромностью. Единственным украшением ей служит, пожалуй, только кружевной чепец с повязанным на шее бантом да отложной воротник по моде 1830-х гг. Причем детали туалета, какими бы случайными они ни казались, не только дань моде, но и знак положения в обществе. По ним можно даже с вероятностью заключить и о чине мужа, ибо, как установлено в табели о рангах, чин женщины, если она не придворная, определяется чином мужа: жена статского советника может быть только статской советницей, жена коллежского секретаря – коллежской секретаршей, жена бригадира – бригадиршей, жена унтер-офицера – унтер-офицершей¹. По чину и званию – права и обязанности. Занезанятостью в сфере государственной службы старосветской помещице, например, заниматься чаще всего приходится воспитанием детей да домашним хозяйством, солением огурцов и заготовлением продуктов на зиму. *А.Б.*

1. Подробнее см., в частности, Б. Ф. Егоров. Сословия, титулы, обращения // Из истории русской культуры (XIX век). – М.: «Языки русской культуры», 1996, с. 89–101; Ю. М. Лотман. Женский мир // Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). – СПб.: «Искусство – СПб», 1994, с. 46–74.



Веденецкий Петр Афанасьевич (?)
1760-е–1847

Семейный портрет
купца Н. И. Дюкова. 1840-е

холст, масло. 67 x 45

Ж-1421

воспроизводится впервые
реставрация М. Л. Коротаевой

Самобытные черты русской провинциальной жизни (быта, культуры, внешнего облика, взаимоотношений людей и др.) раскрываются в произведениях местных мастеров.

Один из них – нижегородский художник и педагог Петр Афанасьевич Веденецкий. Исторический живописец, портретист, пейзажист, он имел домашнюю школу-мастерскую и долгие годы преподавал рисование в Нижегородской гимназии.

В тройном портрете Веденецкий изображает балахнинского купца-солепромышленника Н. И. Дюкова с членами его семьи: сыном и (дочерью?). Сам Дюков имел обширные торговые связи не только в Нижнем, но и в Сибири и Петербурге. Родственники купца (по линии жены) владели серебряными рудниками и заводами по изготовлению колоколов.

Произведение отличает наивно-откровенное «позирование» портретируемых, некоторая скованность и непропорциональность фигур, старательно-любовное воспроизведение деталей, локальность цвета и графичность рисунка.

Примитивно-упрощенная манера письма, образная характеристика персонажей находятся в полном соответствии с традициями и особенностями русского провинциального портрета XVIII – начала XIX вв., получивших наиболее яркое воплощение в работах ярославских и костромских художников (большой частью безымянных). *И.К.*



Горбунов Иван Михайлович
1786–1836 (?)

Бабушка с внучкой. 1831

холст, масло. 66,5 x 57,7

Ж-1405

Групповой портрет в интерьере – излюбленный мотив в искусстве бидермейера. В нем отражаются с предельной ясностью основные ценностные установки среднего класса, в том числе культ семьи, торжество семейных добродетелей, прелести домашнего быта, а в рамках складывающихся в семье отношений – особо доверительные отношения между бабушкой и внучкой. *А.Б.*

Тропинин Василий Андреевич
1776–1857

Кружевница. 1824

холст, масло. 74 x 65
Ж-558

Произведение из собрания НГХМ – авторский вариант-повторение одноименной картины из собрания Третьяковской галереи (1823). Оторвавшись на мгновение от прошивки, на зрителя смотрит довольно милостивая молодая женщина мещанского сословия.



1. О понятии «частный человек» и его месте в русском искусстве девятнадцатого столетия см., в частности, Г. Ю. Стернин. Частный человек в искусстве и в художественной жизни России середины XIX века // Советское искусствознание. – М.: «Советский художник», 1988, с. 108–135; Вып. 23.

Пространство комнаты ограничено, аксессуары сведены до минимума. Но даже таких, на первый взгляд, малоприметных деталей, как кромка столешницы или ножницы, достаточно, чтобы зритель ощутил себя во внутреннем пространстве жилого интерьера. Так намечается весьма примечательный для современной Тропинину эстетика бидермейера поворот в сторону «частного» человека. Социальная функция, конечно, оттого не устраняется, но существенным образом модифицируется: это прежде всего «домашний» человек, хотя бы в момент, когда предстает перед художником, в привычной для него среде обитания – в комнатах, за письменным столом в кабинете или за рукодельным столиком в гостиной. Основным характеризующим его моментом становится отныне какое-то привычное домашнее занятие, равно как и связанные с ним предметы обихода. По ним можно во всяком случае заключить если не о жизненной судьбе, то хотя бы о повседневном ее наполнении в едином потоке жизни. А.Б.





Неизвестный художник

I половина XIX в.

Дама в зеленом платье с шалью

холст, масло, 66 x 54

Ж-222

воспроизводится впервые

Портрет неизвестной в зеленом платье иллюстрирует собой целый пласт отечественной художественной культуры. До нас дошло немало произведений, не сохранивших имени автора и изображенной модели и представляющих широкое поле для будущих исследований. По этим безымянным работам мы пытаемся постичь прошлое, дух, атмосферу той или иной эпохи.

В изысканно-красивой, тональной, почти монохромной серовато-зеленовато-оливковой гамме написан портрет хрупкой, болезненной девушки с бледным лицом и печальными серыми глазами. Великолепно передана фактура материала: бархат платья, мягкий шелк шали, тонкость кружева. Теплыми розовато-охристыми тонами выписаны лицо, шея, обнаженные плечи молодой женщины.

Тонкость и сложность живописного решения, лирический дух и откровенность образа вызывают ассоциации с героинями рококовских портретов XVIII века. *И.К.*



Шебурев Василий Кузьмич

1777–1855

Автопортрет. 1830-е

холст, масло, 97 x 75,5

Ж-50

Один из крупнейших деятелей русской художественной культуры первой половины XIX века, академик, профессор, вице-президент Императорской Академии художеств В. К. Шебурев обращается к распространенному жанру автопортрета, изображая себя в мастерской, за работой с предметами творческого труда: возле него мольберт и этюдник с красками, в руках кисть и палитра.

С беспощадной правдивостью передано лицо мастера: красные воспаленные веки, мешки под глазами. Внешний демократизм облика художника сочетается с углубленной трактовкой его внутреннего состояния. Перед нами человек, всю жизнь посвятивший служению высокому искусству и осознающий свою ответственность перед зрителем. Эстетические принципы В. К. Шебуева нашли отражение как в его педагогической, так и в творческой деятельности, в частности, в монументальных полотнах на темы русской истории, пронизанных идеями гражданственности и патриотизма. Серьезности и значимости образа соответствует строгая академическая манера письма. *И.К.*

Брюллов Карл Павлович
1799–1852

Гадающая Светлана. 1836
холст, масло. 94 x 81
Ж-86

Редким примером обращения «великого Карла» к национальной бытовой теме явилась картина «Гадающая Светлана», написанная художником по мотивам одноименной поэмы В. А. Жуковского:



*Вот в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе.
«Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
В полночь без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
Ужинать с тобою».*

С напряженным ожиданием всматривается девушка в зеркало в надежде увидеть своего суженного. Мерцающий огонек свечи усиливает атмосферу таинственности происходящего...

Оригинальность композиции (художник использует прием зеркального отражения), непосредственно живая «брюлловская» пластичность форм, поэтичность самого образа делают картину заметным явлением в русском искусстве первой половины XIX века. *И.К.*





Волков П.
середина XIX в.

Мальчик с птичкой
холст, масло. 47 x 60,5
Ж-454
воспроизводится впервые

В выборе предмета изображения художник круга В. А. Тропинина ориентируется на широко известный сентиментально-просветительский мотив. В «Мальчике с птичкой» угадываются без труда аллюзии на картины Ж.-Б. Греза или близкие им аналоги В. А. Тропинина: «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» (1765), «Мальчик, выпускающий из клетки щегла» (1825), «Мальчик с мертвым щегленком» (1829). Как и в работах знаменитых предшественников, П. Волков воссоздает с незначительными вариациями более или менее общую прототипическую ситуацию. Причем в свете «моральной идеи», которой она должна была служить иллюстрацией, главное – понять, какими соображениями руководствуется подросток – отпустить ли птичку на волю или, напротив, посадить обратно в клетку. От исхода ситуации зависит, в общем, оценка, а вместе с ней и приписываемые субъекту свойства души. *А.Б.*



Неизвестный художник
I половина XIX века

Дедушка с внучкой
холст, масло. 80 x 68
Ж-460
воспроизводится впервые

Жанр семейного портрета всегда был одним из популярных в русском изобразительном искусстве. Он давал художнику возможность передать не только особенности характера и внешнего облика портретируемых, но и искреннюю теплоту отношений между близкими людьми. Трогательную сцену нежной привязанности дедушки и внучки запечатлел в скромной, не лишенной некоторой сентиментальности композиции неизвестный художник. Им мог быть воспитанник А. Г. Венецианова, В. А. Тропинина, А. В. Ступина – мастеров демократического направления, посвятивших все свое творчество отражению жизни и быта простого народа. Подобные произведения наибольшее распространение получили в провинциальном искусстве XIX века. В частности, работа «Дедушка с внучкой» тематически и композиционно близка этюду Н. С. Иванова «Старуха с девочкой», копию с которой сделал Зиновий Иванович Иванов (1816–1865) – крепостной ученик Арзамасской школы живописи и возможный автор указанного портрета. *И.К.*



Скотти Михаил Иванович
1814–1861

Минин и Пожарский. 1850

холст, масло. 67,5 x 107
Ж-827

Тема Нижегородского ополчения 1612 года, переросшего во всенародное движение и положившего конец польско-литовской интервенции XVII века, получила распространение в русской живописи во второй половине XIX века в связи с повышенным общественным интересом к отечественной истории. Одним из первых к этой теме обратился М. И. Скотти. В своей картине 1850 года художник дает идеализированные образы народных героев – организаторов Нижегородского ополчения: земского старосты Кузьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского на фоне эффектного романтического пейзажа с Московским кремлем. Произведение выполнено в академической манере в соответствии с эстетическими установками классицистического искусства. Спустя полвека тема ополчения получит наиболее полное воплощение в монументальном, многофигурном полотне «Воззвание Минина» выдающегося мастера академического направления К. Е. Маковского. *И.К.*



Волков Ефим Ефимович
1844–1920

Золотая осень

холст, масло. 38,4 x 53,5
Ж-1104

За расположенными на переднем плане березами видны лента реки, поросшие травой пологие берега, одинокая фигура бредущей вдоль берега странницы, а вдали – смыкающаяся с небом кромка леса. Внешне все, казалось бы, соответствует русской теме: и по-осеннему серое небо, и стройные белые березы, и тихая гладь лесной реки, и идущая неведомо куда странница с котомкой на спине. Но признать мотив русским можно разве только по внешним признакам. В отличие от левитановской «Осени», с которой волковский пейзаж перекликается по названию, здесь нет ни чуткости, ни проникновенности, ни лиризма, а лишь присущая салонной живописи любовь к общим местам. Все сочинено и придумано. Впечатлить такие места могут, пожалуй, только любителей всего «серьезного и величественного в национальном вкусе» да падких на русскую тему иностранцев. Дело, значит, не в мотиве, а в эмоциональном его переживании. *А.Б.*



Тропинин Василий Андреевич
1776–1857

Портрет девушки. 1855

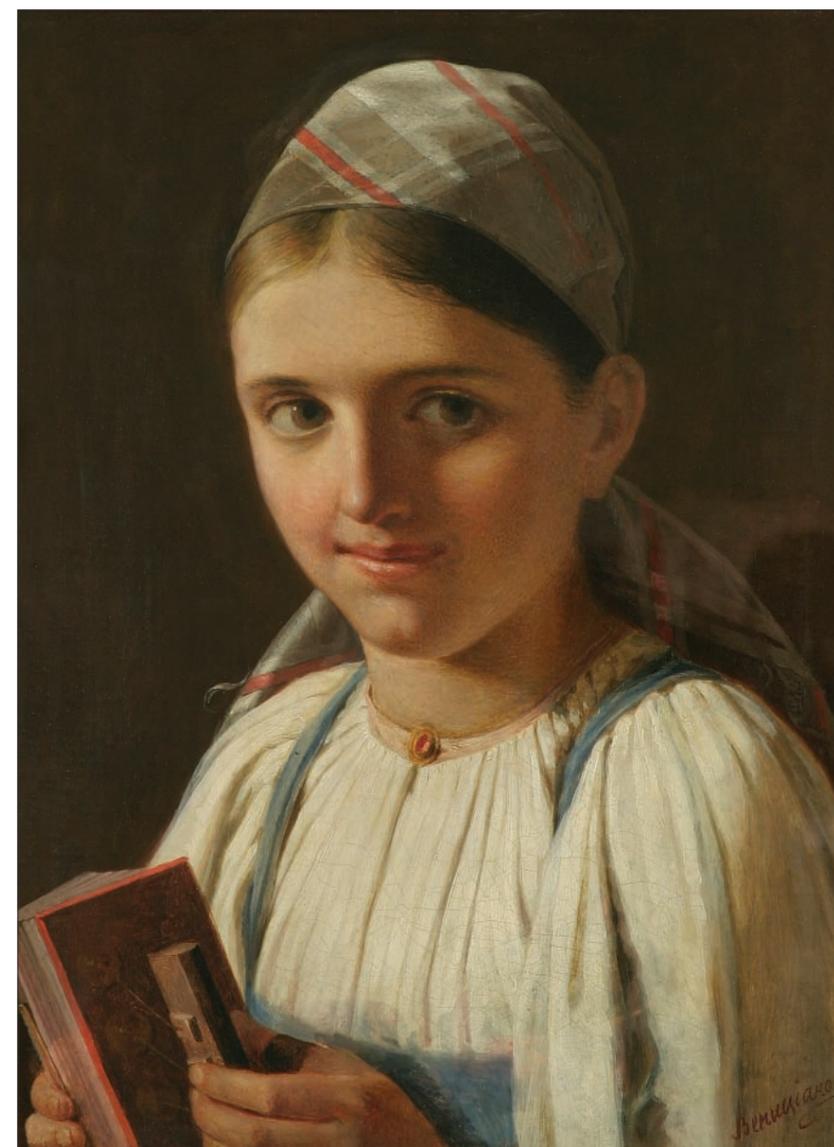
холст, масло. 34 x 28 (овал)

Ж-1284

воспроизводится впервые

Подлинным демократизмом отмечено творчество В.А. Тропинина. В его портретах и полужанровых композициях запечатлены образы представителей разных слоев русского общества. Небольшой этюд крестьянской девочки-подростка написан, несомненно, с натуры. В нем нет и намека на сентиментальную идеализацию, свойственную детским образам. Серьезный взгляд больших темных глаз полон укора и печали.

Бывший крепостной, получивший вольную в 47 лет, Тропинин на себе испытал тяготы холопской жизни, навсегда сохранив уважение и сочувствие к человеку из народа. *И.К.*



Венецианов Алексей Гаврилович
1780–1847

Девочка с гармоникой. 1840-е

холст, масло. 40 x 30

Ж-66

В портретной галерее Венецианова немало простых крестьянских лиц – мужских и женских, молодых и старых, усталых, задумчивых и веселых, но непременно индивидуальных, а в индивидуальности далеких от формульной шаблонности модного «пейзанского» жанра. К таким портретам относится и «Девочка с гармоникой» из собрания НГХМ. С неизменным вниманием художник всматривается в черты лица, о чем можно судить хотя бы по приближенности фигуры к краю холста, дабы запечатлеть по возможности точно едва уловимые движения души. Позирующая крестьянская девочка не отличается особой красотой, зато как обаятельна и как трогательна в своем смущении перед баринном.

На фоне общих тенденций в музыке, литературе и искусстве обращение к крестьянским типам весьма симптоматично. Недаром современник восклицает: «Не легче ли художнику писать со своей природы, с предметов, повсюду его окружающих, чем для картин своих выдумывать всё – даже чужое небо? Национальный костюм наших предков живописен не менее римского, простая рубашка русского крестьянина столь же красива, как греческий туник»¹. И в галерее национальных типов крестьянские лица, добавим, не менее интересны, чем господские. *А.Б.*

1. Цит. по: Т. В. Алексеева. Художники школы Венецианова. – М.: «Искусство», 1982, с. 53–54.



Соломаткин Леонид Иванович
1837–1883

У трактира. 1865
холст, масло. 57 x 77
Ж-1081

От традиций лубка, народной картинки шел в своем творчестве «веселый пессимист» Л. Соломаткин. Основным сюжетом его картин была жизнь городской бедноты: странствующих актеров, бродяг, завсегдаев трактиров. У одного из них с названием «Золотой бережок» в промозглое ветреное утро собрались дети, старики, женщины в надежде укрыться от зимней стужи. Они заглядывают в окна, стучат в дверь...

Для усиления эмоционального содержания художник сознательно прибегает к гротескной заостренности образов, нарушая анатомические пропорции фигур, в колорите использует зловещие охристо-красные сгущенные тона с коричневыми колеблющимися тенями, подчеркивая драматизм происходящего. *И.К.*



Перов Василий Григорьевич (?)
1834–1882

Гармонист
холст, масло. 82 x 62,2 (овал)
Ж-1545
воспроизводится впервые

В портрете-картине изображен, скорее всего, тип крестьянина пореформенной России, перебравшегося в город из деревни на заработки. Под аккомпанемент гармоники он исполняет нехитрый мотив. В грустно-мечтательном взгляде юноши – воспоминания об оставленных близких, тоска по привычному укладу сельской жизни. Образ гармониста трактован с большой задушевностью и теплотой. Существенную роль в эмоциональном содержании портрета играет колорит, в котором преобладают золотисто-коричневые, красные тона. Крепкая реалистическая манера письма, жизненная убедительность и демократизм образа заставляют предположить авторство В. Г. Перова – одного из крупнейших мастеров русского демократического искусства XIX века. *И.К.*



Богданов Николай Григорьевич
1850–1892

Рыбак с мальчиком. 1889

холст, масло. 50,5 x 74,2

Ж-659

воспроизводится впервые

Жизни простого народа, городской и крестьянской детворе посвятил свои скромные, непритязательные картины Н. Богданов. В типичной для его творчества композиции малособытийного жанра художник с большой теплотой и задушевностью, любовно обыгрывая детали, пишет сценку общения мальчугана-барчука и старого крестьянина-рыбака, мастерящего игрушечный кораблик.

Немалую роль в эмоциональном настрое полотна, помимо сюжетной фабулы, играет речной пейзаж, выполненный в отстраненно-созерцательном ключе. Полуденная тишина, разлитая в природе: зеркальная поверхность воды, сонная неподвижность деревьев парка дворянской усадьбы – усиливает гармонию мирного повседневного бытия.

Картина покорила искренностью, некоторой наивной сентиментальностью и лиризмом. *И.К.*



Корзухин Алексей Иванович
1835–1984

Игра в бабки

холст, масло. 36,2 x 26,2

Ж-605

воспроизводится впервые

По некоторым даже детским играм можно судить и об особенностях национального характера. Возьмем хотя бы изображенную на картине А. И. Корзухина игру в бабки. В словарной дефиниции *бабка* – надкопытный сустав ноги у животного; кость этого сустава, употребляемая для игры с одноименным названием. Среди подростков и детей игра была настолько популярной, что бабки, вспоминают люди старшего поколения, продавалась на развалах еще в сороковые – пятидесятые годы прошлого века. Причем в детском сознании *бабки* были больше чем просто употребляемыми в игре свинными или коровьими «мотолыжками»: подобно ракушкам у туземцев Океании, это чуть ли не эквивалент денег, мелкая монета в обменах и расплатах¹.

Игра в кости – азартная игра, а как всякая азартная игра, связана генетически с испытанием судьбы. В этом смысле ее можно символически истолковать и как прототипическую модель специфически русского поведения. Тем более если определяющим для русского характера считать иррациональность и вообще склонность к фатализму. Историки во всяком случае утверждают, что русский человек, полагаясь на удачу, строит нередко жизнь по правилам азартной игры, а в жизни-игре руководствуется не знаниями или умениями, а только лишь верой в случай². В русской языковой картине мира ярким тому свидетельством является хотя бы непередаваемая на другие языки частица *авось*. *А.Б.*

1. Недаром в современном языковом обиходе, выскажем такое предположение из области лексикографии, «бабки» – разг. *деньги*.
2. Этимологически слово «азартный» восходит к франц. *hasard* «случай». О моделировании жизни по правилам азартной игры см.: *Ю. М. Потман*. «Пиковая дама» и тема карточной игры в русской литературе XIX века // *Избранные статьи в трех томах*. – Таллин: «Александра», 1992, т. 2, с. 389–415.



Маковский Владимир Егорович
1846–1920

Прогулка старой барыни. 1877

холст, масло. 56 x 39

Ж-492

Живописными новеллами можно назвать небольшие жанровые картины Владимира Маковского, посвященные городской теме, главным образом Москве, жизни и быту ее обитателей. Все они написаны с прекрасным знанием материала, пронизаны добродушным юмором, иногда иронией, но всегда сочувствием и сопереживанием к обездоленным. Порой за внешне занимательным сюжетом у художника скрывается большая человеческая драма, раскрывающая те или иные явления российской действительности.

Лучшие работы Маковского отличаются наблюдательностью, мастерством композиции, точность рисунка, позволяющие передать выразительность характеров, богатство эмоциональных оттенков внутреннего состояния персонажей.

Композиция «Прогулка старой барыни» строится на социально-психологическом контрасте старой надменной барыни и молодого подобострастного слуги-лакея, изображенных на фоне пейзажа провинциальной Москвы. Колоритная типажность дамы настолько, вероятно, увлекла художника, что он «перемещал» ее в другие свои произведения («Казначейство в день раздачи пенсии», «Крах банка»), как бы «отслеживая» дальнейшую судьбу. *И.К.*



Соколов Петр Петрович
1821–1899

Сборы на охоту. У крыльца. 1870

бумага, акварель. 43,6 x 58,5

Га-38

В сознании русского помещика дворянская усадьба – больше чем просто загородный дом: это не английский *cottage*, не французский *maison de campagne* или *hermitage*, а родовое гнездо, где уживаются бок о бок родители, дети, нянюшки, приживалки и слуги. Подобно ковчегу, такой дом призван оградить укрывшихся в нем обитателей от невзгод внешнего мира и даже дать иллюзию чуть ли не благого места на земле¹. Причем от уклада жизни до липовой аллеи в парке, старой мебели, библиотеки, портретов, семейных преданий и легенд здесь всё говорит о прошлом. Недаром, заключают исследователи, поэтика усадьбы – это главным образом поэтика воспоминания.

При всех ощутимых прелестях усадебной жизни здесь имеется, однако, и обратная сторона – монотонность и скука. Спаситься от скуки можно разве что путем всевозможных развлечений и праздников. Наряду с гаремом из крепостных девок услугой помещику служит, конечно же, псарня и охота. Причем и здесь русский человек остается верным старинным обычаям. Ибо, как заявлено в «Журнале охоты» (1875), «мы, коренные русские охотники, еще не потеряли чувство национального самолюбия и народной гордости: чтим завет наших доблестных предков и не допустим перекрестить себя [на манер англичан] в «спортсмены», а нашу благородную псовую охоту – в «спорт»...» *А.Б.*

1. Не случайно усадьбы называют такими говорящими за себя именами, как Отрадное, Нескучное или Раек. О поэтизации усадебной жизни подробнее см.: *В. Г. Шукин. Поэзия усадьбы и проза трущоб // Из истории русской культуры (XIX век).* – М.: «Языки русской культуры», 1996, с. 574–588.



Васильев Федор Александрович
1850–1873

Перед грозой. Начало 1870-х
холст, масло, 56 x 92
Ж-610



Мотив пути – неотъемлемая часть разворачиваемого вовне пространства, его собирания, усвоения и обживания вплоть до превращения в по-домашнему обжитое место. Так дом разрастается до размеров чуть ли не всего мира, а целый мир становится домом...

Широкое пространство всегда владело сердцем русским. Отсюда, вероятно, и специфически русская тяга к странничеству, скитальчеству и вообще к перемене мест. Причины ухода из насиженных мест могут быть, конечно, разные: здесь и спасение от расправы деспота-помещика, и стремление посетить святые места, и желание мир посмотреть, но общим для всякой «охоты к перемене мест» остается, главное, особое отношение к открытому простору, к беспрепятственному продвижению *вперед, вширь, вовне*. С такой исключительно экстенсивной характеристикой пространства смыкается специфически русское понимание свободы как *воли вольной*. Ибо для русского человека определяющим здесь является прежде всего свобода действия и передвижения. «Воля вольная, – пишет Д. С. Лихачев, – это во5 бода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством. <...> Воля – это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом, воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головой небо, иметь возможность двигаться в разные стороны – как вздумается»¹. *А.Б.*

1. Д. С. Лихачев. Заметки о русском // Избранные работы в трех томах. – Л.: «Художественная литература», 1987, т. 2, с. 422.



1. См. Ф. С. Мальцева. Алексей Кондратьевич Саврасов. – М.: «Искусство», 1977, с. 108–110.

В отличие от первоначального этюда монастырские постройки значительно удаляются вглубь¹, а на передний план выводится поросший кустарником и травой косогор. Оттого-то намного более емким – широким и просторным – становится открывающееся глазу пространство. От стелющейся под ногами травы взгляд неспешно скользит к расположенной чуть поодаль покосившейся изгороди, старой яблоне и слегка склонившимся тонким березам, несколько скученным слободским строениям и огородам, пятиглавому храму с шатровой колокольней, а затем, свободно паря над песчаной отмелью и рекой, достигает линии горизонта и уходит далеко в небо.



2. Об обживании пространства как его собирании см., в частности, В. Н. Топоров. Пространство и текст // Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: «Языки славянской культуры», 2004, с. 55–118.

Необжитое пространство простерто и разбросано. Освоить его – не значит победить, а разве только собрать, принять и усвоить². Поэтому особо примечательны разметавшиеся по склону постройки. В несколько хаотичном их расположении нет и намека на какую-то планомерно-рациональную регулярность. Несмотря на издаваемые со времен Петра государственные указы, дома ставят не «по линейке», а естественным образом – как кому заблагорассудится, лишь бы удобно и привольно было. Оттого-то они вписываются органично в среду и даже чуть ли не рождаются с ней подобно природному организму. Освоенное таким образом пространство не имеет, конечно же, ничего общего с планомерно организованным и логически правильным пространством построенного по европейским образцам столичного Петербурга. А.Б.



По изображению раскинувшегося на берегу реки поселения нельзя, конечно, сказать, как далеко находится собственно Нижний Новгород, близ которого расположен, судя по названию, Печерский монастырь, ни тем более понять, почему в историческом своем развитии заложенный еще в тринадцатом веке город вдруг остановился, как это ни парадоксально, в непосредственной близости от кремля. Зато можно вполне понять, что именно здесь проходит черта и что монастырь с приютившейся подле него слободой стоит, так сказать, на краю: за ним – необжитое пространство. А.Б.

Саврасов Алексей Кондратьевич
1830–1897

Печерский монастырь
близ Нижнего Новгорода. 1871

холст, масло. 101,5 x 131
Ж-609



Саврасов Алексей Кондратьевич
1830–1897

Грачи прилетели. 1879

холст, масло. 62 x 49,5
Ж-1097



Картина из собрания НГХМ – авторское повторение одноименного произведения из собрания Третьяковской галереи (1871). Сквозь сетку жиденьких кривых берез, будто согнувшихся под тяжестью приткнувшихся на их вершинах растрепанных гнезд, встают легко узнаваемые приметы русской провинции: осевший дощатый забор, покосившийся от времени сарай, небольших размеров дом, крытая жестью пятиглавая церковь, стоящая подле шатровая колокольня, а за ними вдали – пустынная до горизонта еще по-зимнему мерзлая земля. Глушь, холод, ни души. Лишь только гвалт предвещающих весну грачей нарушает воцарившуюся, казалось бы, на веки тишину. Всё здесь понятно и близко русскому человеку. Недаром критичный Стасов восторженно восклицает: «Как все это чудесно, как тут зиму слышишь, свежее ее дыхание!»¹.

Природные формы воссоздаются в самом деле с необычайной убедительностью. Но это больше чем верное отображение наблюдаемых в природе реалий – берез, перелетных птиц, по-весеннему рыхлого снега, талой воды, мутного блеска и света. По замечанию И. Н. Крамского, здесь есть еще и душа². Поэтому не случайно современники угадывают в саврасовских «Грачах» национальное звучание, а в грустном очаровании привычной хляби усматривают еще и свойственную русской душе экзистенциальную тоску.

1. В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 1, с. 215.

2. О чем И. Н. Крамской пишет, в частности, в письме Ф. А. Васильеву. См.: И. Н. Крамской. Письма, статьи. В двух томах. – М.: «Искусство», 1965, т. 1, с. 103.



С появлением «Грачей» меняется существенным образом и эстетическое восприятие природы. Сквозь призму идеального образца, каковым является отныне саврасовская картина, прекрасными кажутся ничем не примечательные, казалось бы, обыденные мотивы. Так возведенные в абсолют эстетические нормы моделируют *implicite* самое восприятие природы, а русскому сердцу становятся мучительно милы тоненькие березки, растрепанные грачиные гнезда, покосившиеся от времени сарай, уходящие вдаль просторы... А.Б.



Репин Илья Ефимович
1844–1930

Мужичок из робких. 1877

холст, масло. 64,5 x 53
Ж-616

По словам Крамского, никто в русском искусстве не мог изобразить мужика лучше Репина. «Репин обладает способностью сделать русского мужика именно таким, какой он есть <...>; только у Репина он такой же *могучий* и *солидный*, как он есть на самом деле»¹. Ссылаясь на авторское название, можно, конечно, утверждать обратное, говорить о житейских невзгодах, покорности и даже заботности, а в соответствующих атрибутах – вклоченных волосах, изможденном лице, старом потертом армяке – находить необходимое тому подтверждение. В первом приближении мужичок кажется действительно если и не пугливым, то все равно жалким. Стоит, однако, взглянуть, как впечатление меняется. Во взгляде исподлобья сквозит не только накопившаяся с годами усталость и печаль, не только покорность судьбе, но и скрытная готовность к разбою и бунту. Недаром проницательный Стасов усматривает в названии иронию, а в мужичке – *разбойничка*. Мужичок-де себе на уме: «...попадись ему где-нибудь в непоказанном уголке, где ничьей помощи не дождешься, и тут узнаешь, какой он такой “робкий”». Пощады и жалости от него не надейся, он хладнокровно зарежет или пристукнет кистенем по макушке»². *А.Б.*

1. И. Н. Крамской. Письма, статьи. В двух томах. – М.: «Искусство», 1965, т. 1, с. 387–388.

2. В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 1, с. 303.



Произведение из собрания НГХМ – этюд к картине «Степан Разин» (1906, ГРМ). Суть исторической картины, по Сурикову, в чувстве исторического времени. Частностями можно даже пренебречь, главное – угадать дух времени. Ибо, как говорил художник, в исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было; суть исторической картины – угадывание; если только сам дух времени соблюден, в деталях можно какие угодно ошибки делать. Суриков угадывал русскую историю безошибочно. Причем не по историческим книгам и летописям, не по мертвой археологической бутафории, а по сохранившемуся в местах его детства и юности укладу жизни – лицам живых людей, внутреннему чувству вещей, предметов и форм жизни. Чтобы окунуться в прошлое, не требовалась, стало быть, машина времени: в середине XIX века в России достаточно было поехать на перекладных с запада на восток, в направлении, по которому в течение веков постепенно разворачивалась русская история. В этом заключается, по словам М. Волошина, одна из тайн суриковского творчества: худ ожник не восстанавливал археологические формы жизни минувших столетий, а писал, что видел собственными глазами, потому что был, можно сказать, современником и Ермака, и Стеньки Разина...¹ *А.Б.*

1. М. Волошин. Суриков (Материалы для биографии) // Лики творчества. – Л.: «Наука», 1988, с. 324-346.

Суриков Василий Иванович
1848–1916

Гребцы. 1902

холст, масло. 61 x 90
Ж-1134



Левитан Исаак Ильич
1860–1900

Баржи. Волга. 1889

холст на картоне, масло. 17,4 x 29,2

Ж-1333

1. Об этом он пишет, в частности, А. П. Чехову: «...Разочаровался я чрезвычайно. Ждал я Волги, как источника сильных художественных впечатлений, а взамен этого она показалась мне настолько тоскливой и мертвой, что у меня заняло сердце, и явилась мысль, не уехать ли обратно? И в самом деле, представьте себе следующий непрерывный пейзаж: правый берег, нагорный, покрыт чахлыми кустарниками и, как лишаями, обрывавами. Левый... сплошь залитые леса. И над всем этим серое небо и сильный ветер. Ну, просто смерть...» (цит. по С. Тляголь и И. Грабарь, с. 43).

По свидетельству современников, настоящая известность пришла к художнику после серии волжских этюдов и картин. В первую поездку на Волгу Левитан был, судя по собственным его высказываниям, сильно разочарован: неброские краски прибрежной растительности, серое небо, порывистый ветер, ну, просто смерть¹. Зато в последующие поездки окрестности Плеса буквально завораживают; причем настолько, что поэтичными становятся отныне ничем, казалось бы, не примечательные мотивы: кромка берега, нависшая над рекой туча, отражения гористого берега в воде, старая баржа с ведущими к ней мостками, деревянная церквушка в лучах заходящего солнца, серый пасмурный день...

К таким работам принадлежит и этюд с прозаичным названием «Баржи. Волга». На первый взгляд, в нем нет ничего особенного: тихая гладь воды, пологий берег с виднеющейся кое-где растительностью да две старые баржи с расположившимися подле них рыбацкими челнами. Ни в подаче предметов, ни в случайном их расположении нет никакой преднамеренной эстетизации: все просто и естественно. Оттого-то и выглядят они «мучительно мило». Не вдаваясь в обсуждение, какие здесь доминируют психологические механизмы – интросекция или проекция, нельзя не заметить: это «пейзаж души». *А.Б.*



Крамской Иван Николаевич
1837–1887

Портрет неизвестного (И. М. Гедеонова?). 1880

холст, масло. 130 x 115

Ж-821

Замечательный художник-мыслитель, общественный деятель, талантливый публицист, идеолог передвижников И. Н. Крамской оставил нам замечательную портретную галерею своих современников, воплотивших в себе, по мнению одного из критиков, «многоликую картину духовной жизни эпохи».

В портрете И. М. Гедеонова (1816–1907), используя особенности изобразительной манеры (уверенный рисунок, неровное освещение, скромный монохромный колорит), Крамской создает выразительный образ представителя русской военной элиты. Кавалер орденов св. Александра Невского и св. Андрея Первозванного, генерал-лейтенант, позднее – генерал от инфантерии, сенатор, помощник главного попечителя Императорского человеколюбивого общества (заведующий благотворительными учреждениями этого общества), И. М. Гедеонов сочетал в себе черты военного, государственного и общественного деятеля. Стремясь передать высокий социальный статус и личностную значимость модели, художник прибегает к композиционным приемам парадного, репрезентативного портрета. Это дает ему возможность острее передать индивидуальность модели, проявляющуюся в спокойно-уверенной позе и особенно в лице генерала с большими внимательными глазами, в которых угадываются живой ум и добродушная усмешка. Будучи тонким психологом, И. Н. Крамской даже в заказном портрете сохраняет объективность и верность натуре, не изменяя демократическим принципам своего искусства. *И.К.*

1. «Крамским писаны портреты личностей из всех слоев общества, от темных мельников и лесников до высших аристократов русской мысли, интеллигенции и художественного или научного творчества. Везде он явился мастерским, глубоко выразителем натуры, характера, личности, душевного и интеллектуального облика» (В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 2, с. 471).



В ряду наиболее значимых женских образов есть и работы кисти И. Н. Крамского, бывшего, по словам Стасова, чуть ли не первым среди передвижников портретистом¹. На картине из собрания НГХМ модель изображена нетрадиционным и чуть ли даже не вольным для тех лет образом – полулежа на сочной густой траве уходящего вниз косогора. Волнительный эффект присутствия достигается при этом и путем фокусирования внимания на растущих вблизи травинках, и путем фрагментарного кадрирования, отчего расстояние до юной особы сокращается, по меркам прагматике, до размеров почти что интимного. По выражению лица, обращенному вдаль взору, ровному дыханию и едва приоткрытым губам видно, что в навеянных книгой раздумьях она далеко; и ей, похоже, нет дела ни до случайных прохожих, ни до опасений запачкать белое выходное платье. В такой задумчивости мало общего с франц. *rêverie*, нем. *Schwärmerei* и англ. *daydream*.

В обращении к пленэрному мотиву можно без труда усмотреть характерные для тех лет искания. Не вдаваясь в обсуждение, насколько самостоятельными здесь были русские художники, заметим только, что пленэр интересует Крамского не ради пластических возможностей, сами по себе формальные поиски никогда его не занимали, а еще и как связанный с ним образ места. В восприятии современников во всяком случае такое место ассоциируется с отъездом на дачу – на свежий воздух. В собственном смысле слова дачи появляются в начале 1880-х годов неподалеку от столицы – десяти верст по тем временам достаточно, чтобы ощутить себя на свежем воздухе. Их устраивают вокруг дворянских усадеб или на месте проданных с молотка и переоборудованных под дачные поселки имений. Дача приходит, таким образом, на смену усадьбе, но сохраняет вместе с тем присущий ей настрой. Это не только загородный дом на лоне природы, пусть по уюту и по включенности в пейзаж дача напоминает английское имение, но еще и особый уклад жизни. Главное – здесь не какая-то полезная деятельность, которой предаются с упоением англичане, а пребывание: чтение, беседы, прогулки по окрестностям, шумные гуляния с танцами и фейерверками, заготовки грибов и варенья. В таком времяпрепровождении – мгновения счастья. Оттого-то каждую весну, в апреле или мае, москвичи переселяются со всем скарбом на дачу, а возвратившись, только и живут ожиданием дачного сезона, считая свою жизнь в городе «прозябанием»². А.Б.

2. Московский архив. – М., 1996. Цит. по: О. Карраск. Люблино усадебное и дачное // Наше наследие, 1999, № 49, с. 18–27.



Крамской Иван Николаевич
1837–1887

Женщина под зонтиком. 1883
холст, масло. 48 x 54
Ж-39



Шишкин Иван Иванович
1832–1898

Зимой. 1883

картон на дереве, уголь, мел, беллапа. 78,3 x 51,2
Га-336

Среднерусская природа неброска, особенно зимой, когда все окрашивается в черно-белые тона – поля, леса, избы. Особую яркость ей придают разве только постоянно зеленые хвойные деревья да ослепительная белизна искрящегося на солнце снега. На шишкинском рисунке искомый эффект достигается за счет контраста: снежный покров выглядит еще ослепительнее по сравнению с непроглядной тьмой леса, а лес еще более темным и глухим – по сравнению с белым снегом. Эти свойства сродни украшающим эпитетам народной поэзии. Но становится ли оттого поэтичным создаваемый в рамках эстетики общих мест образ: белый снег и темный глухой лес? Здесь, право же, можно согласиться со Стасовым, упрекавшим общепризнанного «знатока и рисовальщика дерева вообще, и хвойного леса в особенности» в излишней рассудочности¹. *А.Б.*

1. Ср.: «Шишкин, сначала ученик мюнхенской пейзажной школы, взял себе в удел, по возвращении на родину, русский лес, с любовью изучил его и много раз передавал, в бесчисленных картинах и этюдах, с великим мастерством и живописностью; только в этих картинах поэзии не присутствовало, так что зритель не мог от дать себе отчета, отчего он остается холоден и нетронут душевно, тогда как, казалось бы, все в этих картинах есть и наблюдательность, и интерес, и умение, и прекрасный чудный облик природы» (В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 3, с. 669).



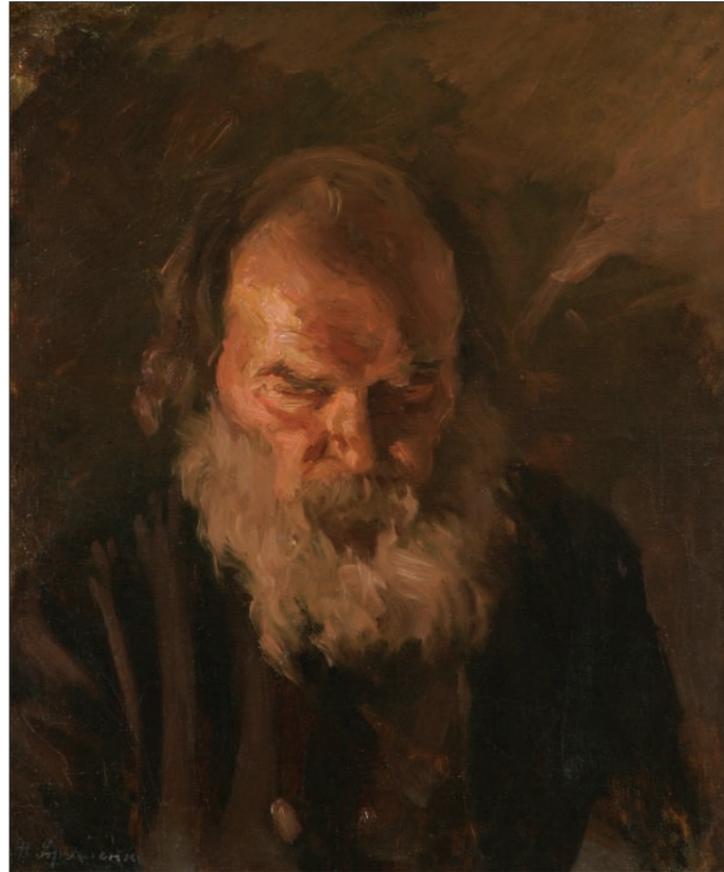
Шишкин Иван Иванович
1832–1898

Туманное утро. 1885

холст, масло. 108 x 146
Ж-95

По мнению современников, никто лучше Шишкина не знал леса. Достоинство оборачивается нередко недостатком – «недостатком поэзии», отсутствием «даже признака какого-либо мистицизма, музыкальности». «Трезвому до материализма» художнику недостает, по образному выражению Крамского, «только макового зерна, чтобы стать вполне объективным»¹. Тем разительнее, заметим, эмоциональность «Туманного утра». Причем без немецкой сентиментальности, а в том феноменологически интенсивном состоянии, когда переживание природных форм становится созвучным внутреннему состоянию человека. В этом отношении пейзаж Шишкина – больше чем верное изображение чувственно воспринимаемых форм: стелящегося по реке тумана, отражений на водной глади, по-утреннему свежего воздуха. Это еще и «пейзаж души». *А.Б.*

1. И. Н. Крамской. Письма, статьи. В двух томах. – М.: «Искусство», 1965, т. 1, с. 406.



Ярошенко Николай Александрович
1846–1898

Голова старика

холст, масло, 40 x 33

Ж-94

воспроизводится впервые

Русские художники демократического направления второй половины XIX века создали обширную, многоликую галерею крестьянских образов, запечатлев в них различные стороны национального характера. В неоконченной, этюдной работе Н. Ярошенко «на глазах у зрителя» создает из «глухой» охристо-коричневой живописной массы образ старика-крестьянина с мощным характером и темпераментом. Резкий разворот широких плеч, взгляд исподлобья дают почувствовать физическую и внутреннюю силу, изначальный протест и готовность к сопротивлению. Все это придает индивидуально-конкретному образу социально-типические черты, а его энергетика и особенности композиционного построения портрета ассоциируются с известной работой В. Г. Перова «Фомушка-сыч». *И.К.*



«Совесь передвижников», Н. А. Ярошенко, отражая настроения «вздыбившейся России» того времени, одним из первых в отечественном искусстве затронул «запретные темы», обратившись к образам рабочих, студентов-революционеров, заключенных. Не прошел он и мимо крестьянской тематики. В однофигурной композиции «Девушка-крестьянка» Ярошенко создает милый, трогательный образ девочки-подростка из народа, отмеченный скромностью и благородством. Ему соответствуют простота и лаконизм композиции, красота колорита, построенного на сочетании чистых красных и серых тонов. Моделью для Ярошенко стала Марфа Доценко, помогавшая по дому в семье художника в Кисловодске. *И.К.*

Ярошенко Николай Александрович
1846–1898

Девушка-крестьянка. 1891

холст, масло, 71 x 48

Ж-1039

Маковский Константин Егорович
1839–1915

Боярышня у окна
(с прялкой). 1890-е
холст, масло. 128 x 96
Ж-734

За прялкой у окна сидит в облике боярышни молодая женщина. В ней угадываются черты Юлии Павловны, жены художника, слывшей по праву одной из первых московских красавиц. По словам В. В. Стасова, К. Маковский «давно известен у нас целой массой блестящих портретов», но «реальность ему мало по нутру», ибо ищет он всегда, как бы прибавить да украсить, чтобы эффектнее вышло¹. Портрет молодой женщины в самом деле эффектен и даже, можно сказать, красив, но изображенная на картине красавица не становится оттого боярышней, разве только стилизованной на манер сценических персонажей русской оперы. К чему этот маскарад с парчовым сарафаном с кисейными рукавами, шитым золотом кокошником, оправленным в золото наперсным крестом? Лучше бы, согласимся с критиком, капельку поменьше эффекта и блеска, но больше исторической правды. И дело тут даже не в верности реквизита, а в пренебрежении духом времени. За отсутствием такового исторически верные предметы – не более чем археологическая бутафория. Ибо, говоря словами Сурикова, суть исторической картины – не в верности отображенных деталей, а в угадывании духа времени: если дух времени угадан, отдельными деталями можно даже пренебречь. Но К. Маковского интересуют прежде детали. Причем не ради достоверности изображения, а только как ласкающий глаз артефакт. Это чисто эстетическое любование, не имеющее в сущности ничего общего с внутренним чувством вещей, предметов и форм жизни. И отраженный в них национальный колорит – не более чем дань моде на русский стиль с примечательным к тому же французским названием – *style russe*. Вот уж действительно смотреть на все русское глазами просвещенного европейца. А.Б.

1. В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. – М.: «Искусство», 1952, т. 2, с. 22.



Головки боярышень – особый жанровый подвид в творчестве К. Маковского. Некоторые из этих головок существуют самостоятельно, другие входят в «боярские» картины, но общим для всей галереи русских красавиц является, по наблюдениям исследователей, поиск идеального женского образа с модным в то время национальным воплощением¹. Причем, несмотря на востребованный «исторический» колорит, искомый идеал подчиняется непременно вкусам нового времени. Возьмем хотя бы наложенный по последней парижской моде макияж. В допетровские времена знатные москвитянки пудрились и румянились, однако, обильно². В качестве пудры применяли, помимо муки, свинцовые белила, в качестве румян – киноварь, в качестве туши для ресниц и бровей – сурьму. Оттого-то и увядали и старились рано. *А.Б.*

1. Ср.: *Е. В. Нестерова*. Константин Егорович Маковский. – СПб.: «Золотой век», «Художник России», 2003, с. 82.
2. Об этом вспоминают почти все посещавшие Москву иностранцы. По мнению одних, к белилам и румянам прибегают для сокрытия дефектов, по мнению других – так об обычае. Флетчер, в частности, пишет: «Женщины, стараясь скрыть дурной цвет лица, белятся и румянятся так много, что каждый может заметить. Однако там никто не обращает внимания, потому что таков у них обычай, который не только вполне нравится мужьям, но даже сами они позволяют своим женам и дочерям покупать белила и румяна для крашения лица и радуются, что из страшных женщин они превращаются в красивые куклы. От краски морщится кожка, и они становятся еще безобразнее, к огда ее смывают». Олварий менее категоричен в оценке внешности, но также поражен чрезмерным применением белил и румян: «Женщины <...> нежны лицом и телом, но в городах они все румянятся и белятся, причем так грубо и заметно, что кажется, будто кто-нибудь пригоршню муки провел по лицу их и кистью выкрасил щеки в красную краску. Они чернят также, а иногда окрашивают в коричневый цвет брови и ресницы. Некоторых женщин соседки их или гости их бесед принуждают так накрашиваться (даже несмотря на то, что они от природы красивее, чем их делают румяна), – чтобы вид естественной красоты не затмевал искусственный. Нечто подобное произошло в наше время. Знатнейшего вельможи и боярина князя Ивана Борисовича Черкасского супруга, очень красивая лицом, сначала не хотела румяниться. Однако ее стали донимать жены других бояр, за чем она желает относиться с презрением к обычаям и привычкам их страны и позорить других женщин своим образом действий. При помощи мужей своих они добились того, что и этой от природы прекрасной женщине пришлось белиться и румяниться и, так сказать, при ясном солнечном дне зажигать свечу» (цит. по: *И. Билибин*. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. // Старые годы. 1909, № 7–9, с. 440–456).



Изображенные на картине предметы, будь то стол петровского времени, ларец с просечным орнаментом, прялка или приставленная к стене лавка со спинкой, украшенной сквозной резьбой, из личного собрания художника. На приобретение старинных вещей Маковский тратил, благо доходы позволяли, немалые по тем временам средства³. В них была не только потребность в исторически достоверных аксессуарах. Это еще и, что не менее примечательно, всепоглощающая страсть к собирательству красивых вещей: мебели, домашней и церковной утвари, художественного шитья, серебра, фарфора, ювелирных украшений и других ненужных, на первый взгляд, предметов старины. Заполняя вмещающее их жилое пространство, они входят нередко в сопротивление, но главное в них даже не согласованность, а общие совместные коннотации – любовь к старине и, конечно же красивой жизни. *А.Б.*

3. Весьма любопытны итоги проходившей с 15 по 26 марта 1916 года распродажи собрания умершего проф. К. Е. Маковского. По газетным отчетам, здесь можно было встретить и «комод Людовика XVI», и «его же чернильницы», и «палки короля Георга», и шпалеры, и ларцы, и финифть на меди, и деревянную резьбу, и многие другие «хорошие предметы старорусского искусства». Особо выдающимся, по мнению рецензента, было собрание старинных тканей и вышивок в виде цельных костюмов и отдельных кусков, а из витринных вещей – финифтяная туалетная коробочка. За обладание интересными вещами боролись покупатели, съехавшиеся, «по достоверным сведениям», со всех концов света. Собрание тканей и вышивок приобрел еще до начала аукциона этнографический отдел Русского музея Александра III. Финифтяная коробочка досталась за 1003 рубля музею барона Штигица. Общая выручка проданных предметов составила 285 тысяч рублей (Старые годы, март 1916).





Произведение из собрания НГХМ – эскиз знаменитой картины «Озеро. Русь» (1899–1900). В значительной степени эскиз предваряет, пусть и с некоторыми незначительными вариациями, окончательное решение. Как и на картине из собрания Русского музея, изображение строится по трехчастной схеме: на первом плане – озеро с отраженными в нем облаками, затем крутой берег с пашнями, полями, селениями и церквями и, наконец, открытое синее небо с низко плывущими по нему кучевыми облаками.

Судя по авторскому названию, это больше чем изображение озера, это еще и образ России. Не вдаваясь в рассуждения, почему представления о России воплощаются в конце жизненного пути в образе озера, а не полей, лесов или проселочных дорог, заметим пока, что картина подводит итог многолетним поискам – «исканиям Руси». В этих поисках Левитан был, конечно же, не одинок. Как и другие московские художники, он был охвачен общим увлечением и не меньше других задумывался, вспомним хотя бы «Тихую обитель», «Вечерний звон», «Март», «Золотую осень» или «Летний вечер», над вопросом о собственно русских чертах подмосковных и волжских пейзажей. С наибольшей наглядностью в них проявляется во всяком случае и лирический настрой, и восторг от открываемых взору просторов, и щемящая сердце тихая грусть, и сводящие с ума уныние и тоска. Но именно «Озеро» становится итоговым произведением на русскую тему. Здесь нет места былой грусти, зато есть, по утверждению критиков, спокойная величавость и свобода жизни: «Это – Россия, какой она может быть в счастливые минуты и какой она должна и достойна быть»¹. А.Б.



1. После страстного увлечения барбизонцами в конце 1880-х годов среди молодых московских художников открылась, говоря словами И. Грабаря, эпоха «искания Руси»: «Искали наилучшего выражения того, что зовется "русским духом", искали "русской красоты", "русской природы" и даже русского отношения к ней, – русск ого миропонимания. Где бы ни встречались тогдашние художники-москвичи, разговор тотчас же переходил на волновавшую всех тему. На все лады толк овали о "русской сути" и, показывая свои летние этюды, жадно ловили замечания товарищей о "русских" и "нерусских" мотивах. Насколько это было на языке у всех, можно видеть из характерного замечания, оброненного мимоходом наиболее влиятельным и уже немолодым х удожником тогдашней Москвы. Даровитый петербуржец, окончивший в то время Академию х удожеств, прислал на конкурсную выставку Московского общества любителей художеств портрет девушки, приобретенный тогда П. М. Третьяковым. Популярный москвич был решительно против присуждения премии автору портрета в виду того, что последний написан "не по-русски". – "Ну разве эта рука по-русски написана?" – спрашивал он, подводя членов жюри к картине. Т еперь все это кажется только забавным и анекдотичным, но тогда дело шло о большой исторической задаче, своего рода миссии, и все чувствовали, что на их плечах лежит тяжкая и ответственная ноша. Все сознавали, что совершается знаменательный перелом в русской живописи, и каждому хотелось внести свое толкование» (С. Глаголь и И. Грабарь. Исаак Ильич Левитан. – М.: Издание И. Кнебель, 1913, с. 8–10).

2. А. А. Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. – М.: «Искусство», 1966, с. 314.



Левитан Исаак Ильич
1860–1900

Озеро. 1898–1899

холст на дереве, масло. 48,8 x 69,7
Ж-1157



Левитан Исаак Ильич
1860–1900

Осенний пейзаж
бумага, акварель. 25,3 x 32,5
Га-467

Глубоко национальные мотивы и образы русской природы, насыщенные философским содержанием, нашли свое отражение не только в живописи, но и в графике И. И. Левитана. В небольшой работе, используя особенности акварельной техники, минимумом средств мастер «пейзажа-настроения» создает тонкий проникновенный образ поздней русской осени. С пронзительной грустью и неизбывной любовью к Родине написаны размытая дождями дорога, уходящая вдоль деревенской околицы, оголенные деревья, хмурое небо с низко несущимися над землей облаками, прощальный клин журавлей, как последний привет уходящего лета... *И.К.*



Рябушкин Андрей Петрович
1861–1904

Всадница. Поляница удалая
бумага, черная акварель. 32,5 x 24,7
Га-4

Как и многие другие московские художники, Рябушкин всецело охвачен общим увлечением – «исканиями Руси». Судя по акварельной зарисовке из собрания НГХМ, в этих поисках он доходит до древнейших, чуть ли не былинных времен, когда «древнюю Русь <...> составляла страна около Киева, на западном берегу Днепра, земля полян» (С. М. Соловьев). Не вдаваясь в обсуждение, насколько верным является физиогномический портрет поляницы и весь заливчатый ее вид – от разметавшихся на ветру распущенных волос, свободного покроя платья до вооружения в виде лука и палицы, заметим только, что главное тут даже не историческая достоверность отдельных взятых деталей, а созидаемый художником образ – былинный образ. Общая оценка поляницы здесь задается, как видно, по таким частно-оценочным свойствам, как удаль и вольность. Недаром поляне нарекаются по месту обитания, а «прозвашась своим именем», чувствуют себя вольготно лишь на открытых просторах. В них – удаль и воля вольная¹... *А.Б.*

1. От удалы недалеко, впрочем, и до безудержа. В психоаналитическом истолковании можно даже предположить, что автор проецирует на созидаемый им образ, здесь уже не до былинных времен, и собственную страсть к безудержу. Современники во всяком случае рассказывают немало историй, когда, заработав большие деньги, Рябушкин впадал на неделю в дикий разгул (М. В. Нестеров. Давние дни. – М.: «Искусство», 1959, с. 134–135).



Репин Илья Ефимович
1844–1930

Портрет О. А. Макаровой. 1888

бумага, уголь. 58 x 45,8
Га-335

Новые этические идеалы эпохи отразил в своем портретном творчестве И. Е. Репин. Развитой дар психолога, умение почувствовать и передать сложный духовный мир современника проявились не только в живописном, но и в графическом наследии мастера, где станковый портрет имел самостоятельное значение. Психологической завершенностью образа отличается портрет Ольги Александровны Макаровой, написанный Репиным за три дня до смерти девушки. Используя плавную контурную линию в сочетании с мягкой штриховкой и «бережной» светотеневой моделировкой, художник создает проникновенно-трогательный женский образ. Макарова умерла в 23 года от туберкулеза. Смерть девушки так потрясла художника, что он отказался от гонорара за работу. *И.К.*



Васнецов Аполлинарий Михайлович
1856–1933

Старая Москва. 1905

бумага, акварель, уголь, гуашь. 54,5 x 75
Ж-557

«Для всех интересующихся искусством, – пишет художник в автобиографической записке, – на мне написано: “Старая Москва”»¹. Поначалу А. М. Васнецов писал только родной Урал – полноводные реки, унылые дали да поросшие елью горы. Лишь поселившись в Москве, напротив Кремля, он целиком отдался ее воспеванию – как в современном облике, так и в том представлении, которое у него сложилось на основании легенд, преданий и архивных документов. «Воссоздание Москвы великих князей и царей, – пишет А. Н. Бенуа, – стало его задачей, и он весь ушел в нее, превратившись в какого-то художественного археолога. Тут ему стало совершенно не до техники, не до вопросов, волновавших в те времена “настоящих живописцев”. Картины у него выходили несколько грубоватые, но в них возродился подлинный дух московский; они убеждали, они служили каким-то средством для совершения путешествия в глубь прошлого...»² *А.Б.*

1. А. М. Васнецов. Как я сделался художником и как и что работал // Труды Музея истории и реконструкции Москвы, VII. – М., 1957, с. 148.

2. Александр Бенуа размышляет... – М.: «Советский художник», 1968, с. 203.



Нестеров Михаил Васильевич
1862–1942

Два лада. 1905
холст, масло. 63 x 76,3
Ж-1428

В своих тихих созерцательных полотнах М. В. Нестеров пытался поэтически осмыслить и отобразить «душу народа», черты национального характера: чистоту, глубину, психологическую многогранность. Чаще всего эта душа раскрывалась через мир фольклорных образов и символов. «Два лада» – один из любимых сюжетов художника и неоднократно повторяемый им – навеян известным стихотворением А. К. Толстого. Сказочная влюбленная пара, названная по-древнеславянски «ладами», уподоблена белоснежным лебедям (символом верности), скользящим по зеркальной поверхности лесного озера. Состояние природы в этом живописном пейзаже-песне дано в поэтической гармонии с эмоциональным настроением человека. *И.К.*



Рябушкин Андрей Петрович
1861–1904

В гости (Молодые). 1896
холст, масло. 42,3 x 31,7
Ж-513

Судя по внешним приметам – элементам городской архитектуры и, главное, покрою платья, – сюжет взят из частной жизни Московии во времена царствования Федора Иоанновича. Чинно шествуют рука об руку, будто плывут, молодые супруги. Как и подобает быть «на выходе», в поступи, осанке и одежде все торжественно, нарядно и богато. На ней длинная красная рубаха, поверх широкая желтая кофта со свисающими ниже рук пышными рукавами; на ногах башмачки с подбитыми тонкими гвоздиками высокими каблуками, на голове украшенная жемчугом шапка из золотой парчи, а поверх шапки еще и покрывало из тонкого белого батиста, завязанное у подбородка, с двумя длинными висящими кистями. На нем кафтан с выступающим над остальными одеждами шитым жемчугом стоячим воротником – козырем; на шее ожерелье из жемчуга шириной в три пальца; поверх кафтана доходящее почти до лодыжек красное распашное платье, опашень, с застегивающимися грудью узелками на правой стороне; на ногах подбитые железными гвоздиками желтые короткие сапожки из сафьяновой кожи; на голове щегольская мурломка с меховой опушкой. Вместо дикости и невежества, о которых нам рассказывают с пристрастием посещавшие Московию иностранцы, все чинно, благородно. Ни блуда, ни обжорства, ни пьянства, а прелестная картинка супружеского счастья. *А.Б.*

Малявин Филипп Андреевич
1869–1940

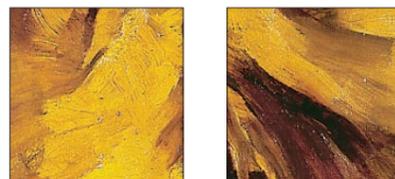
Баба в желтом. 1903

холст, масло. 134 x 97,5
Ж-622



1. Судя по пословицам и поговоркам, доминируют здесь преимущественно такие особо показательные частнооценочные свойства, как несмышленность (*У бабы волос долог, а ум к ороток*), говорливость (*Бабы судачат без умолку*), проницательность (*Где черт не поспеет, туда бабу пошлет*), обременительность (*Баба с возу – кобыле легче*), неполноценность (*Курица не птица, баба не человек*). Так что исследователи задаются нередко о вопросом, были ли вообще в русской культуре идеальные, пусть и не воспетые, женские характеры (Ю. С. Степанов. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: «Языки русской культуры», 1997, с. 298).

2. Цит. по: О. А. Живова. Филипп Андреевич Малявин. Жизнь и творчество. – М.: «Искусство», 1967, с. 121.



В аксиологической системе русского народа оценка женщины, а в просторечии девки или бабы, если и не совсем отрицательная, то далеко и не положительная¹. Тем примечательнее женские образы в картинах Малявина: «Крестьянская девушка с чулком» (1895), «Старуха» (1898), «Крестьянская девушка» (1899), «Девка» (1903), «Баба» (1903), «Три бабы» (1902), «Баба в желтом» (1903), «Крестьянки» (1904), «Вихрь» (1906), «Пляшущая баба» (1900-е), «Верка» (1913), «Две девки» (1910-е), «Бабы» («Зеленая шаль») (1914).

В русской живописи образ крестьянки – тема, разумеется, не новая, но в исполнении Малявина она звучит особенно мощно и, главное, по-своему. Прежде всего потому, что в «бабьем» цикле художник стремится выявить наиболее характерные типы и тем самым обозначить особо примечательные, на его взгляд, свойства женского характера: силу, выносливость, крепкое, чуть ли не богатырское здоровье, открытость, задор, лихость, напористость, горячность и даже стихийность.

К «бабьему» циклу относится и картина из собрания НГХМ с заливающейся смехом деревенской молодежи. Не первая красавица, зато первая на селе озорница, заводила и хохотунья. Все излучает в ней радость и безудержное веселье – от уголков губ, сощуренных глаз и ямочки на подбородке до закинутых за голову рук и сотрясающегося от хохота тела. От такого залихватского веселья недалеко и до безудержа. Недаром Сергею Глаголю чудится в малявинских бабах «невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русском духе. Какой-то отблеск пожаров, “красный петух” и запах крови, залившей русскую народную историю, вопли кликуш, опахивание деревень, мелькание дрекольев бабьего бунта»². А.Б.





Грабарь Игорь Эммануилович
1871–1960

Осень. Рябины и березы. 1906

холст, масло. 81 x 81
Ж-670

Рябины и березы написаны отдельным мазком в эстетике дивизионизма. Не вдаваясь в рассуждения, насколько бирюзовым может быть осенью небо в России и бывают ли такими вообще березы и рябины¹, заметим только, что наблюдаемые в природе формы приводятся в соответствие с неким возведенным в абсолют эстетическим образцом. Ибо художник на них смотрит, образно говоря, глазами если и не Синьяка или Сёра, то хотя бы человека, побывавшего не раз на выставках Осеннего салона в Париже. Недаром, по воспоминаниям Грабаря, картина имеет успех на организованной Дягилевым выставке русского искусства в Париже. И приобретает ее не кто иной, как известнейший любитель и коллекционер новейшей французской живописи И. А. Морозов². *А.Б.*

1. По аналогии можно вспомнить, как Остроухов, бывший в ту пору попечителем Третьяковской галереи, не внял настойчивым уговорам Серова приобрести «Февральскую лазурь» (1904) Грабаря под предлогом, что «в России индийского неба не бывает и что эта вещь из русской живописи выпадает» (*И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография.* – М., Л.: «Искусство», 1937, с. 210).
2. *И. Э. Грабарь. Моя жизнь*, с. 216.



Виноградов Сергей Арсеньевич
1869–1938

У Коровина. 1907

холст, масло. 71,8 x 98
Ж-623

В отличие от переполненных вещами квартир здесь много воздуха. По обстановке, цветным шторкам, поставленным в кувшинчик полевых цветам, складным стульям можно заключить, что это загородный дом, проще говоря – дача, а по этюднику и приставленным к стене холстам – что проживает здесь приехавший на лето художник. В самом деле, это одна из комнат в доме Коровина в деревне Охотино во Владимирской губернии, куда художник приезжал поохотиться или порыбачить и куда к нему навещали погостить, «Константин – на всю Москву», многочисленные его друзья и приятели: Серов, Шаляпин, Виноградов. Здесь уютно и привольно: за окном зеленые луга, книзу дорожка спускается, там река – дно видно, песочек, да еще и полюбившиеся московским художникам простые русские мотивы: избы, сараи, мелкокольес... «Право, – с грустью вспоминает позже Коровин, – это был рай земной»¹. *А.Б.*

1. Константин Коровин вспоминает... – М.: «Изобразительное искусство», 1990.



Маковский Александр Владимирович
1869–1924

На колокольне
Сойского монастыря. 1912

холст, масло, 53,7 x 64,3
Ж-32

В небольшой по формату, но монументальной по звучанию работе А. Маковский изображает звонницу несохранившейся колокольни Сойского монастыря. Художник использует кинематографическую кадровость, фрагментарность композиции, максимально сближает пространство переднего и дальнего планов, дает их одновременно с разных точек зрения. Широким пастозным мазком передает монументальность, тяжеловесность, материальность колоколов на фоне панорамы светлого речного пейзажа с заливными лугами и массивом леса на горизонте. Эти особенности композиционно-колористического решения создают ощущение живой неразрывной связи времен – прошлого и настоящего России. *И.К.*



Идее служения «русской красоте» посвятил свои яркие декоративные полотна Константин Юон.

Жизнь и быт старой Москвы, провинциальных городов, сельские праздники, гулянья, поэзия повседневности, органично связанная с картинами родной природы, составили поэтическое очарование юоновского мира.

В поисках «русского народного неповторимого стиля» художник в начале 1900-х годов посетил Кострому, Нижний Новгород, Углич, Ростов, Торжок. Нижний Новгород покорила Юона безграничностью просторов, живописностью края.

С высоты птичьего полёта изображает К.Юон крепостные стены, древний монастырь, Стрелку – место слияния двух великих русских рек: Волги и Оки, горизонт, окрашенный лучами заходящего солнца...

Панорамный охват пространственной композиции, сдержанная красочность колорита созвучны торжественной вечерней тишине, разлитой в природе. *И.К.*

Юон Константин Федорович
1875–1958

Закат на Волге.
Нижний Новгород. 1911

холст, масло, 79 x 105
Ж-264



Рерих Николай Константинович
1874–1947

Тропа прямоезжая. 1912
картон, гуашь, темпера, акварель. 44,8 x 44,5
Га-84



Родоначальником «исторического пейзажа» называли современники художника-мыслителя Николая Рериха, первым в отечественном искусстве воссоздавшего в своем творчестве красочный, поэтический мир славянской Руси. «Историческое настроение» присутствует в небольшом, но эпическом по звучанию пейзаже с былинным названием «Тропа прямоезжая», где воплощено пантеистическое мировосприятие древнего человека, населявшего землю, воду, воздушное пространство невидимыми, но грозными силами. В этой «языческой» картине – дыхание вечности. Время словно остановилось. Огромное жемчужно-серое небо над пологими зелеными холмами, загадочный придорожный камень – немой свидетель тайн минувшего. Архаичность темы, прозрачный «прохладный» колорит, неторопливость повествования, созвучная торжественной ритмике старинных легенд и преданий, подчеркивают величие, одухотворенность и древность природы. Пейзаж органично дополняет картины художника с такими сказочными мотивами, как «Ковер-самолет», «Лесовики», «Ведунья», «Чародей» и другими, раскрывающими своеобразие и закодированную мудрость славянского фольклора. Рерих был убежден, что в древних символах скрыты изначальные знания народа, «забытые истины». «Самые серьезные ученые, – писал он, – уже давно пришли к заключению, что сказка есть сказание. А сказание есть исторический факт, который нужно разглядеть в дымке веков»¹. *И.К.*

¹ Н. К. Рерих. Культура // Н. К. Рерих. О вечном... – М., 1991, с. 113.



Мешков Василий Васильевич
1863–1963

Старый Псков
фанера, масло. 74,5 x 74
Ж-441

Суровая монументальность, характерная для творчества Мешкова, отличает его городской пейзаж, являющийся живописной реконструкцией прошлого. Чередуя композиционные планы, используя завышенную точку зрения, художник создает величавую панораму средневекового Пскова. Его архитектура: могучие стены и башни кремля, белокаменные соборы с характерными звонницами, каменные палаты и низкий арочный мост – написана плотным, пастозным мазком. В то же время фигурки прохожих: бояр, купцов, простолюдинов, спешащих по своим делам, даны в эскизно-экспрессивной манере. Всё это в сочетании с холодным серым колоритом воссоздает атмосферу древнего северного русского города. *И.К.*



Великолепный знаток родной природы, жизни птиц и животных А.Рылов зачастую населял свои пейзажи «лесными обитателями». Подлинным хозяином русского леса в народном сознании всегда считался батюшка-медведь. В монументальном, декоративном полотне художника медвежье семейство является органической частью этого берендеева царства. Поросшая мхом земля, покрытые лишайниками и наростами стволы вековых сосен, неведомая, манящая глубина чащи в сочетании с изумрудно-зеленым приглушенным колоритом создают атмосферу сказочности и таинственности. *И.К.*

Рылов Аркадий Александрович
1870–1939

Медведица с медвежатами. 1916
холст, масло. 134 x 187
Ж-665



Серов Валентин Александрович
1865–1911

Портрет Е. А. Балиной. 1911

холст, масло. 106 x 77

Ж-620

Классик отечественного искусства конца XIX – начала XX веков В. А. Серов при всем многообразии творческих интересов был прежде всего художником-портретистом. Его портреты – ценнейший документ ушедшей эпохи, люди которой, добрые и своенравные, умные и недалекие, титулованные и менее знатные, написаны художником, по выражению Л. Н. Толстого, «насквозь с любовью». Неоконченный портрет Елены Алексеевны Балиной (урожденной Крестовниковой) написан в год смерти Серова. Одна из первых красавиц Москвы, жена фабриканта-миллионера была образованной светской женщиной, занималась философией, музыкой, посещала лекции в университете. После революции Балина потеряла мужа, все имущество и была выслана в Казахстан на поселение. Простота и благородство колорита, выразительность композиции подчеркивают внутреннюю содержательность, духовное богатство и неординарность образа портретируемой. В грустном задумчивом взгляде – как бы предчувствие будущей трагической судьбы. *И.К.*



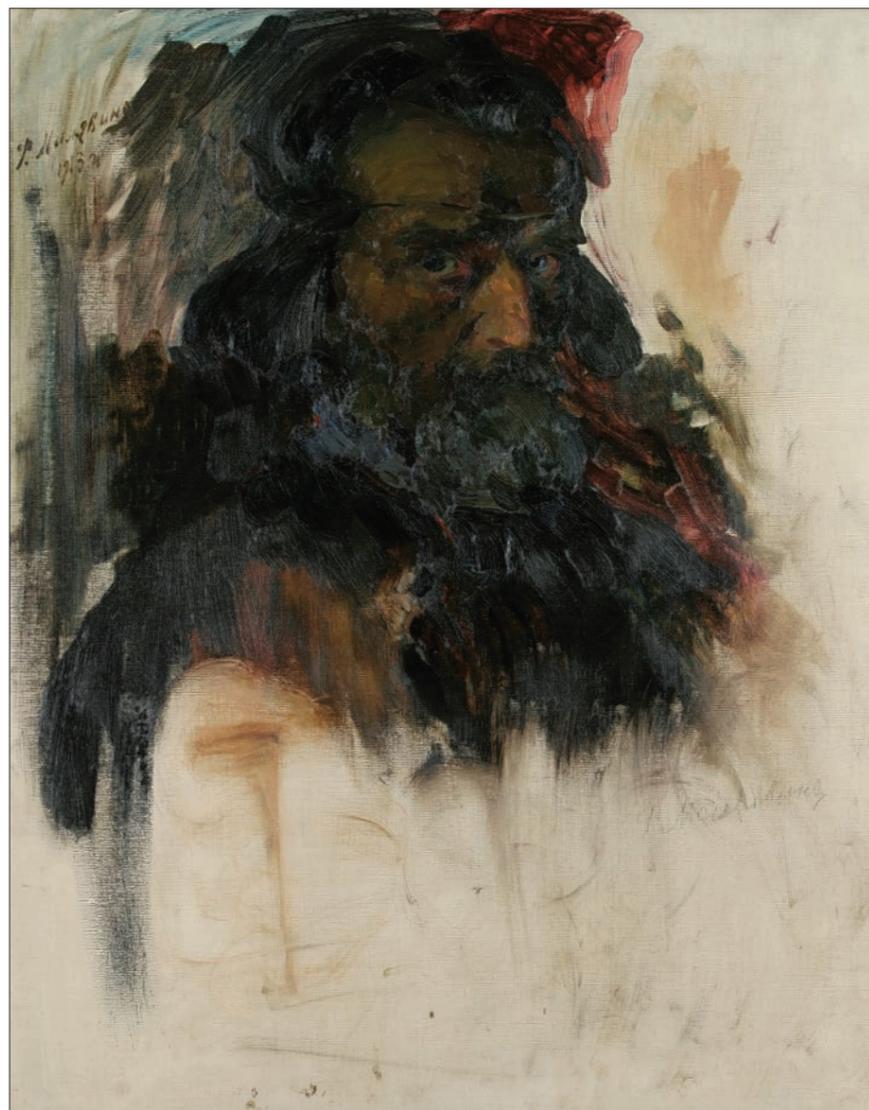
Куликов Иван Семенович
1875–1941

Женский портрет. 1913

холст, масло. 74,8 x 59,7

Ж-1422

Лирический образ своей современницы создает в портрете неизвестной ученик знаменитого колориста И. Е. Репина Иван Куликов, унаследовавший от учителя мастерское владение кистью. Плотной живописью, используя светотеневые контрасты, моделирует художник лицо девушки, широким мазком формирует пространство, фигуру. В красивой монохромной гамме ярким пятном выделяется крупный алый бант на шляпе, придающий портретируемой легкий оттенок кокетства. Работа привлекает артистизмом исполнения и ярко выраженной индивидуальностью образа. *И.К.*



Малявин Филипп Андреевич
1869–1940

Голова крестьянина. Этуд, 1913

холст, масло. 106,8 x 85

Ж-154

Знаменитые «малявинские бабы» олицетворяющие собой удаль и размах народного характера, прочно вошли в национальную портретную галерею отечественного искусства. Близок им в какой-то степени и образ крестьянина в неоконченной работе художника.

Широким крупным мазком «лепит» Малявин форму головы, плеч, намечает живописный фон, «конструирует» темное загорелое до черноты лицо, крутой лоб, орлиный нос. Чрезвычайно выразителен острый впивающийся в зрителя взгляд темных, затаивших угрозу глаз.

Перед нами русский мужик «распутинского» типа, воплотивший в себе глубинно-мощные силы, скрытую, дремлющую до поры энергию и проявляющуюся стихийно, агрессивно во время знаменитых русских бунтов и восстаний. Перефразируя И. Крамского, писавшего о типичности своего «Полесовщика», можно сказать, что «из таких людей набирают свои шайки Стеньки Разина и Пугачевы, а в мирное время они действуют где и как придется, но никогда не мирятся...» *И.К.*



Руководитель пейзажной мастерской Академии художеств, постоянный член правления Товарищества передвижных художественных выставок Дубовской, помимо монументальных пейзажей-картин, оставил нам около 1000 живописных этюдов. Один из них – «В деревне» – представляет типично русский мотив: покосившуюся избушку под соломенной крышей на зеленом пригорке возле реки. Темпераментная манера письма сохраняет свежесть и непосредственность на турной работы, в то же время лаконизм композиционного решения, характерность сюжета, а также ярко выраженная авторская интонация поднимают этюд до уровня некоего символа. *И.К.*

Дубовской (Дубовский) Николай Никанорович
1859–1918

В деревне. Этуд

холст на картоне, масло. 27 x 40

Ж-1749

воспроизводится впервые

Серебрякова Зинаида Евгеньевна
1884–1967

Крестьянка с квасником
(Поля Молчанова с боклухом). 1914

фрагмент одного из несохранившихся вариантов картины «Жатва»,
послуживших этюдом для картины 1915 г.
холст, масло. 86,9 x 71,5
Ж-1420



В народной крестьянской жизни нашла мощный источник красоты и поэзии З. Е. Серебрякова. В своём творчестве она опиралась на традиции русской художественной школы первой половины XIX века (в частности, А. Г. Венецианова), обогатив их собственными живописными находками.

Более двух лет (с 1914 по 1916 год) работала художница над известным полотном «Жатва». Ему предшествовал большой подготовительный материал, собранный в усадьбе родителей Нескучное под Харьковом: многочисленные этюды сельской природы, зарисовки крестьян в поле в страдную пору, поиски наиболее выразительных поз, жестов, движений. Для создания характерного русского типажа образов Серебрякова выбирала для позирования крестьян из русских поселений, сохранивших старинный бытовой уклад.

Одна из постоянных натурщиц художницы босоногая Поля Молчанова изображена в момент краткого отдыха. Полнокровность, оптимизм образа, жизненная убедительность сюжета переданы Серебряковой с помощью приёмов классической монументальной живописи: пластической обобщённости форм, крупномасштабности фигуры, декоративной звучности колорита, построенного на сочетании больших плоскостей белого, желтого и красного цвета. Монументализация образа способствует и эпический пейзаж, запечатлевший необъятные просторы родной земли. И.К.





Серебрякова Зинаида Евгеньевна
1884–1967

Кормилица с ребенком. 1912

холст, масло, 86,5 x 66,8.

Ж-1419

Зинаида Серебрякова создала в своем творчестве целый ряд произведений, посвященных русской женщине и отмеченных светлым, жизнеутверждающим настроением. Одно из них – «Кормилица с ребенком» – воплощает традиционную и вечную в истории мирового изобразительного искусства тему материнства.

Нравственная красота и величавая простота образа крестьянской мадонны заставляет вспомнить живописные облики эпохи Возрождения. Бережно и нежно поддерживает молодая женщина ребенка, прислушиваясь в то же время к сложным оттенкам движения души.

Строгая уравновешенность композиции, сдержанность и благородство колорита усиливают монументально-возвышенную трактовку образа. В этом пластическом, гармоничном произведении Серебрякова не только поэтизирует и возвышает образ женщины из народа, но и синтезирует его в некий гуманистический символ, сохраняя при этом типажно-этнические, национальные черты. *И.К.*



Рылов Аркадий Александрович
1870–1939

Цветущий луг. 1919

холст, масло, 44,5 x 62,3

Ж-1234

Близкий сердцу каждого русского человека пейзажный мотив, запечатлевший просторы средней полосы России: разнотравье и многоцветье лесного луга, нежная зелень березок, прозрачная голубизна неба с розоватыми облаками. Все это написано мелким, легким мазком, многочисленными оттенками серебристо-зеленой гаммы, предающими трепет и одухотворенность жизни летней природы. Полотно пронизано светом, насыщено воздухом. В нем бесконечно-радостная любовь художника к родной земле, восхищение ее красотой и богатством. *И.К.*



Картина из собрания НГХМ относится к крестьянскому циклу 1911–1913 гг. Как и в других работах этого периода: «Сеятеле», «Жнище», «Плотнике», «Крестьянках в церкви» или «Уборке урожая», Малевич стремится к предельно обобщенной трактовке образа за счет прежде всего обращения к простейшим формам и сокращения палитры до трех-четырех цветов. Фигура косаря членится на сегменты с последующей раскраской внутренних объемов, как в техническом моделировании, методом тональной градации. Как если бы человеческое тело и в самом деле складывалось по типу механической сборки из отдельно взятых блоков – без особого различия между частями тела и орудием сельскохозяйственного труда: вот голова, нос, борода, туловище, нога, рука, а вот и мало чем отличающаяся от них коса.

Малевич Казимир Северинович
1878–1935

Косарь. 1912
холст, масло. 113,5 x 66,5
Ж-343



В установке на предельно общие формы можно усмотреть формульность и чуть ли даже не знаковость, а от знаковости еще и заключить, как иногда полагают, к сродству с иконой. Малевич и в самом деле стремится к созданию лексикона универсальных иконических знаков. «Косарь», конечно, не становится оттого иконой, разве только в этимологическом смысле¹, зато совпадает по части выражения с современными кубистскими композициями, прежде всего «цилиндрическими» конструкциями Фернана Леже: «Обнаженными в лесу» (1909–1911), «Моделью в ателье» (1912–1913) или «Лестницей» (1914). До последней черты отделяет один только шаг: обратить иконический знак в беспредметную супрематическую композицию. Вот уж действительно показательный алгоритм: разрушить до основания, а затем построить заново. По нему можно судить о свойствах характера: максимализме и нетерпимости, забвении мерки во всем, потребности хватить через край, дойти до последней черты, откуда идти больше некуда, разве что в обратном порядке – отрицанию отрицания. *А.Б.*

1. В этимологическом отношении, напомним, *икона, образ и знак* суть тождественные имена: греч. *εἶδω* означает «образ», «знак».

Архипов Абрам Ефимович
1862–1930

Женщина в красном. 1919
холст, масло. 115,5 x 88,5
Ж-568



Вместо психологической характеристики художника в модели привлекают главным образом внешние приметы телесности: более чем округлые пышные формы, крепкая шея, сильные руки, широкие бедра, румянец во всю щеку, до пояса тугая русая коса... К изображенной на картине деревенской молодежи подхвачены как нельзя лучше известные фразеологические определения *«фровь с молоком, пышет здоровьем, в теле, в соку»* и т. п. В таких атрибутах – залог здоровья как неперемного условия красоты. Ибо действительно востребованными в крестьянском быту признаются в первую очередь такие первостепенно важные функции женщины, как *«быть женой, быть матерью, быть помощницей по хозяйству»*. А.Б.





Нестеров Михаил Васильевич
1862–1942

Град Китеж (В лесах?). 1917–1922

холст, масло. 100,3 x 129,9

Ж-1447



Духовные поиски народа, стремление обрести мир и покой «во Христе», в схеме нашли живописное воплощение в тонких, лирических полотнах М. В. Нестерова. Написанная по мотивам эпопеи А. И. Мельникова-Печерского картина «Град Китеж» является своеобразной красочной поэмой о русской женщине, тихой русской природе, нравственной силе исторической легенды. На берегу озера, окруженного нежно-зеленой травой, переходящей в таинственную глубину леса, прекрасные «нестеровские девушки»: «белицы» и «черницы» керженских раскольничьих скитов. Они молятся, внимают сказаниям старца, чутко прислушиваясь к лесной тишине в надежде различить звон колоколов невидимого града Китежа, ушедшего в воды Светлояра. Музыкальная плавность линий, «напевность» ритмики, чистота и звучность колорита создают глубинный, сказочно-сакральный образ «очарованной Руси». *И.К.*

Наряду с «молдавской», «турецкой», «негритянской», «солдатской» и прочими Венерами «Кацапская Венера» создается по аналогии с известными западноевропейскими образцами. Такие аналогии, вспомним хотя бы «Олимпию» Э. Мане (1863), «Современную Олимпию» П. Сезанна (1873) или «Красавицу» Б. Кустодиева (1915), не редкость в искусстве. Вследствие таких аналогий картина воспринимается в сравнении и даже, можно сказать, в активном взаимодействии с прототипическим образцом, на который она так или иначе ориентируется. Причем главное тут даже не установить, насколько сильно влияние, а понять, какими, собственно, соображениями руководствуется всякий раз художник.



По определению Ларионова, темой для живописи может быть не только действительность, какой бы разнообразной она ни была, но и «чужое» искусство. Главное – преобразовать «чужое» в «свое»; причем не за счет приближения к классическому образцу, а путем, наоборот, как можно большего от него дистанцирования. Возлежащая на перине молодница и в самом деле далека от классического идеала красоты; под стать и сопутствующие атрибуты в виде «романтической» красной гвоздики в руке, пуховой подушки или висящего на стене коврика с фольклорным котом мурлыкой. Весьма примечательно, наконец, и данное в авторском названии определение с ярко выраженной пейоративной окраской. Это своего рода оценочный хиазм: *кацапская* /оценка –/ vs *Венера* /оценка +/. Вследствие такой инверсии элементы сравнения помещаются в разные оценочные пространства, так что Венера низводится до простушки в образе ничем не привлекательной «кацапской» девушки, а слободская молодница чуть ли не уподобляется древнегреческой богине любви. В такой инверсии можно, конечно, усмотреть своего рода манифест, полемически заостренный против рутинных «греко-римских» пристрастий в искусстве или, что не менее симптоматично, исконно народное стремление к карнавальному перевоплощению. Ибо только так можно преодолеть разделительные барьеры, поменять местами «верх» и «низ», шутя превратить в короля, нищего – в епископа, блудницу – в светскую даму, кацапскую девушку – в Венеру... *А.Б.*



Ларионов Михаил Федорович
1881–1964

Кацапская Венера. 1912

холст, масло. 99,5 x 129,5

Ж-459



Кустодиев Борис Михайлович
1869–1927

Купчиха, пьющая чай. 1923

холст, масло. 81 x 99

Ж-440

За самоваром величественно восседает, будто позирует, молодая купчиха. В округлости розовой ручки с манерно отведенным в сторону мизинцем можно усмотреть если не знак живописного энграмизма, то хотя бы ключ к построению целого. Пухлым пальчикам вторит фигурная сдоба, пышным формам – округлость самовара, гладко прибранным рыжим волосам – доблеска начищенная медь, румянцу на щеках – крупные розы на обоях и розанчики на заварном фарфоровом чайнике. В таком соответствии – залог успешности образа. Все говорит, похоже, об изобилии. Причем русскому человеку здесь все по вкусу.



Все атрибуты чаепития находятся, казалось бы, во взаимном согласии. Разве только арбуз не годится для церемонии чаепития да золоченая амбирная чашка никак не вяжется с кузнецовским трактирным чайником. В такой разнородности можно при желании усмотреть даже иронию. Между тем это примечательная особенность домашнего купеческого обихода, причем не только в провинциальных, но и московских домах. По воспоминаниям Е. А. Андреевой-Бальмонт (1867–1950), сервировка здесь более чем эклектична: «...даже в парадных случаях прекрасные чаши Гарднера и Попова ставились на стол попеременно с дешевыми чашками, разными по форме и размеру, со стаканами в мельхиоровых подстаканниках, с чашками с надписью «Дарю на память», «В день Ангела», «Пей на здоровье». Чайник от другого сервиза, сливочки то стеклянные, то фаянсовые. Молоко часто подавали прямо в глиняном горшке, из которого круглыми деревянными ложками наливали его в чашки. Варенье подавалось в больших сосудах, похожих на суповые миски. Сахарницы то серебряные, то фарфоровые, иногда с отбитой ручкой, – без щипцов, сахар клал пальцами в чашки тот, кто разливал чай»¹.

Самовар – неотъемлемая часть русского быта. Недаром ему отводят почетное место на столе в московском особняке и в петербургской меблированной квартире, в усадьбе мелкопоместного дворянина и в чайной для посадского люда. Самовар ставят везде по нескольку раз на день по самым разным поводам – когда принимают гостей, когда взгрустнется, от нечего делать и «просто так». В сложившемся укладе жизни это не просто «водогрейный для чаю сосуд» (В. И. Даль) в виде банки, рюмки, вазы, яйца, желудя, репки или дули, но еще и украшение стола и чуть ли не знак благополучия, домашнего уюта и семейного счастья. Недаром, если при прогоревших углях самовар начинает вдруг свистеть, хозяин хватается испуганно за крышку, а заглушив его свист, долго пребывает потом в тревоге в ожидании неприятностей, ибо плохой приметой считается, если самовар распаяется: в таком случае жди обязательно беды (А. И. Вьюрков). *А.Б.*



1. Детство в Брюсовском переулке. Из воспоминаний Екатерины Андреевой-Бальмонт / Вступительная статья, публикация текста и примечания Г. Белковой // Наше наследие, VI, 1990, с. 105–129.

Кустодиев Борис Михайлович
1869–1927

Вербный торг у Спасских ворот

холст, масло. 89 x 70

Ж-526



Излюбленным местом действия в картинах Кустодиева служат ярмарка, деревенский базар, трактир с зеркалами и непременно фальшивыми пальмами, прилавок с закусками и выпивкой, а действующими лицами – степенный купец, юркий половой с чайником, молодая красавица-купчиха. Этот мир знаком Кустодиеву не понаслышке. По свидетельству знавших его людей, когда художник начинал вспоминать то шумные деревенские базары, то вербную толкучку, то масленичное обжорство, перед собеседником оживали в мельчайших деталях хорошо знакомые мотивы и становилось понятно, что кустодиевские картины – не просто-таки забавный анекдот, а сама жизнь.

Это отошедшая жизнь. Ибо вряд ли сегодня можно воочию увидеть такого купца в шубе и шапке или услышать традиционные ярмарочные выкрики – от развернутых приговоров и прибауток до зазывающих покупателя «закличек»: *Ай да шар-летун! Вот он как взвивается, во как подымается, – весь честной народ удивляется: выше лесу-то стоячего, выше облака ходячего! Вот так квас – в самый раз; Олады, оладушки, Для деда и бабушки. Для малых ребяток, На гривну десяток; Кушайте, титайтесь! В тоску не ударяйтесь! На нас не обижайтесь! Пускай тухло да гнило, лишь бы сердцу вашему было мило!*¹

Сохранились ли вообще какие-то хотя бы маломальские остатки прежнего уклада? Кустодиев имел на сей счет особое мнение: «Говорят, что русский быт умер, что он “убит” революцией. Это чепуха! Быта не убить, так как быт – это человек, это то, как он ходит, ест, пьет и так далее. Может быть, костюмы, одежда переменялись, но быт – это нечто живое, текучее»². А.Б.

1. Цит. по: А. Ф. Некрылова. Русские народные праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. – Л.: «Искусство», 1988.

2. Из дневников В. Войнова // Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с художником. Воспоминания о художнике. – Л.: «Художник РСФСР», 1967, с. 228.



3. А. В. Повелихина, Е. Ф. Ковтун. Русская живописная вывеска и художники авангарда. – Л.: «Аврора», 1991.



В отличие от других «мирискусников», Кустодиев неравнодушен к народному творчеству. Он не только замечает, но и откровенно восхищается росписью по дереву, вывеской и игрушками – словом, всеми видами народного прикладного искусства, где цвет играет далеко не последнюю роль. Оттого-то, замечают исследователи, картины «купеческого» цикла окрашиваются с завидным постоянством в яркие тона, а вместе с цветовой палитрой насыщаются еще и бодростью, и энергией³.

Несмотря на петровские указы, борода не была изжита в России. Причем в отличие от европейцев, для которых борода была знаком силы, мужественности и чуть ли не свободы, для русских это прежде всего степенность и обстоятельность, а также приверженность старой вере. Кустодиев любил русские бороды, знал все многообразные их типы и даже, по воспоминаниям современников, мечтал о такой картине, где были бы изображены сразу все типы бород.





Кустодиев Борис Михайлович
1869–1927

Русская Венера. 1925–1926

холст, масло. 200 x 175

Ж-989

В природе трудно найти модель, в которой все было бы безупречно и которая, главное, отвечала бы полностью эстетическому идеалу красоты. Поэтому античные скульпторы и художники прибегают по необходимости к идеализирующему отбору. Чтобы изобразить прекрасную Елену, Зевксис, например, просит привести к нему самых красивых девушек Кротона, а от каждой берет избирательно только наиболее совершенную часть: от одной – поворот головы, от другой – строение ног или форму рук. Так многообразно рассеянное собирается в произведении воедино.

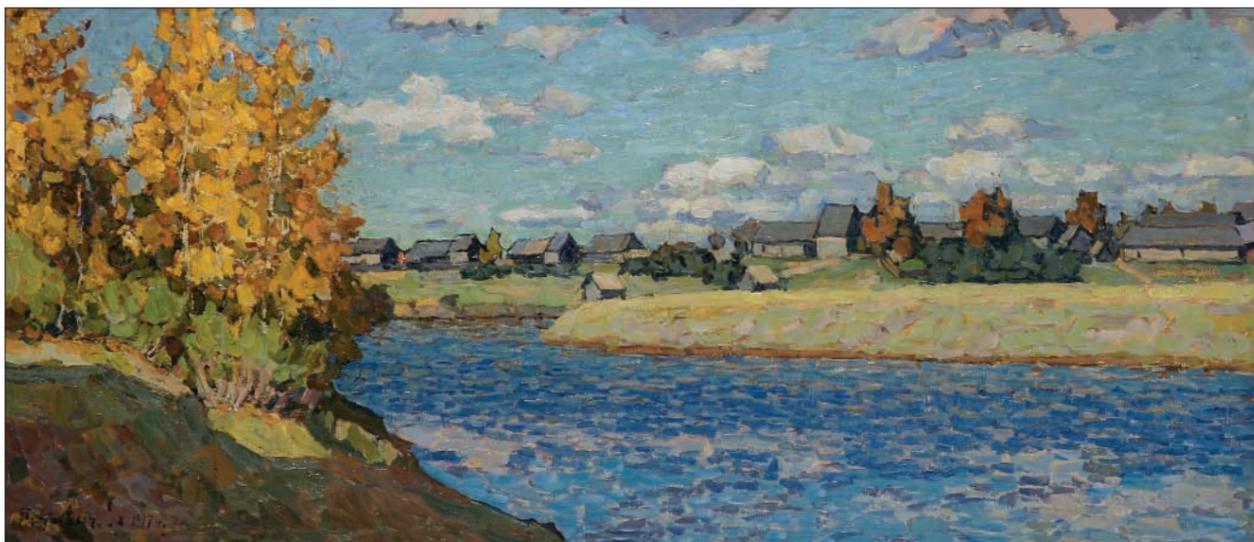
Кустодиеву служит моделью собственная дочь. Художник руководствуется при этом не классическими канонами, а народными представлениями о том, какой должна быть по определению настоящая русская красавица – белотелой, полногрудой, широкобедрой, розовощекой, златовласой. В создаваемом образе эти свойства находятся в полном общем соответствии: пышным формам подходит как нельзя лучше розоватый отлив карнации, широкоскулому лицу – рыжая копна волос, алому румянцу на щеках – полные красные губы. Так рождается в согласии с обозначенным в названии замыслом образ явленной, пусть и не из пены морской, русской Венеры.



Весьма примечательным является и избирательный в качестве контекста локус. Причем не только потому, что нет более удобного повода, чем баня, чтобы показать молодницу во всей природной ее красе, но еще и потому, что бане отводится в русской модели мира особое, чуть ли не символическое и даже сакральное значение. И, наконец, потому, что в сочетании с проглядывающим через оконце морозным днем здесь намечается *implicite* присущая всякому русскому любовь к контрасту.

Несколько провокационно выглядят для пуританского взгляда изображенные на заднем плане детали туалета – брошенная на лавку шаль и, главное, нижняя юбка и туфельки. Особенно если воспринимать их не как декорум, а как «реалистическую» деталь, по которой можно заключить, что модель *раздета*. Недаром французская критика проводит различие между *nu* и *désabillé*, а в рамках такого различия негодует по поводу «Завтрака на траве» Мане, «Женщины с попугаем» Курбе или «Ролла» Жервекса. Критику смущает не сама по себе нагота – на осенних салонах показывают и куда более откровенные картины, взять хотя бы «Рождение Венеры» Кабанеля, – а шокирующие подробности вроде брошенной на полу юбки, наспех расшнурованного корсета, шелковых подвязок и прочих деталей туалета. В «Русской Венере» такие детали не смущают, однако, даже стыдливого зрителя, ибо всякому русскому понятно, что есть баня и как полагается себя здесь вести. А.Б.





Петровичев Петр Иванович
1874–1947

Ясная осень. 1917
холст, масло. 49 x 111
Ж-101

К концу XIX века русские пейзажисты видят основную свою задачу не просто-таки в изображении того или иного вида местности, каким бы верным оно ни было, а в передаче настроения – настроения души. Найти «настроение» далеко не так просто, особенно после Левитана¹. Первостепенное значение тут играет и удачно найденный мотив, и соответствующая его подача, и состояние души. В выборе мотива «Ясная осень» не отличается особой изобретательностью: средне-русский пейзаж предстает на картине Петровичева в основных своих стихиях – здесь и по-осеннему холодное небо с низко плывущими кучевыми облаками, и сине-зеленая вода, и окрашенная в осенние цвета земля с традиционными элементами в виде пожелтевших берез и однообразно скучных деревенских изб. Зато обращают на себя внимание живописная фактура и непропорционально вытянутое по горизонтали поле изображения. Не вдаваясь в рассуждения, насколько излюбленным был этот прием среди пейзажистов «Союза русских художников», отметим только непосредственное его значение в отображении «жизни природы» в работе Петровичева. Расширяя угол зрения, горизонтальное построение позволяет с очевидностью осознать, как велика земля русская, а крупный, чуть ли не пастозный мазок – еще и ощутить материальную вещественность чувственно воспринимаемых природных форм. *А.Б.*

1. Недаром некоторые художники отказываются от занятий пейзажной живописью. Ибо, как заявляет Малявин Г. Г. рабарю, «после Левитана нельзя уже писать пейзажа. Левитан все переписал и так написал, как ни тебе, ни другому ни за что не написать. Пейзажу, батенька, крышка. Ты просто глупость делаешь. Посмотри, что за пейзажи сейчас на выставках? Только плохие подделки под Левитана» (цит. по: И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. – М., Л.: «Искусство», 1937, с. 193).



Туржанский Леонид (Леонард) Викторович
1875–1945

Весна. 1917
холст, масло. 64 x 77
Ж-1027

Привычный облик русской деревни за дается в натюрных пейзажах Туржанского по легко узнаваемым приметам: характеру местности, растительности, строениям и животным. С завидным постоянством здесь фигурируют неизменно все те же чахлые деревья, деревенские избы, слегка покосившиеся сараи, частоколы да снующие подле куры и неказистого вида лошаденки. Поменяться тут могут, пожалуй, только погодные условия, время года и суток. Так время становится если и не формой, то хотя бы атрибутом пространства. Возьмем «Весну». После зимней оцепенелости все прих одит в движение – воздух, вода и даже земля. В таком внутренне-интенсивном преобразовании природа как бы утрачивает прежнюю завершенность и заново оформляется по каким-то лишь ей известным законам. Оттого-то наиболее подходящим живописным приемом становится импрессионистски вибрирующий мазок. Для Туржанского во всяком случае это не самоцель, не анализ самих по себе цветовых отношений, а единственно возможный способ передачи состояния природы, в котором она пребывает с приходом весны. *А.Б.*



Сычков Федот Васильевич
1870–1958

Катание с горы. 1925
холст, масло. 84,5 x 73,5
Ж-1151

Прямо на зрителя мчится на санях крестьянская детвора: две подружки да присоединившийся к ним случайный попутчик, а чуть поодаль за ними, перевернувшись, кубарем летит вниз по горке еще совсем маленький мальчишка – и больно, и смешно. В едином порыве ни страха, ни сомнения, а лишь отчаянное веселье на возбужденных от волнения лицах. И как тут не вспомнить сакраментальную фразу из классика про быструю езду и про истинно русскую тягу к безудержности. Тут в самом деле и мороз нипочем – лишь бы не забыть надеть на босу ногу валенки, и синяки не страшны – до свадьбы заживет. *А.Б.*



Жизнь русской деревни давала неисчерпаемый материал для творчества известного советского живописца Аркадия Пластова. Большая многофигурная композиция, убедительно воссоздающая атмосферу деревенского послевоенного базара, написана, вероятно, на родине художника, в селе Прислониха Ульяновской области. Мастерски передано состояние зимнего морозного утра, пушистый с сиренево-голубоватыми рефlekсами снег, заиндевелые деревья. Светлый колорит картины, живость и непосредственность изображенной сцены рождает оптимистический настрой и веру в жизнестойкость народа. *И.К.*

Пластов Аркадий Александрович
1893–1973

На базаре. 1947
холст, масло. 140 x 193
Ж-1078



Иогансон Борис Владимирович
1893–1973

На старом уральском заводе. 1937

Эскиз одноименной картины 1937 г., находящейся в ГТГ
холст, масло. 73 x 103,5
Ж-560

Освоение земель Российской империи во второй половине XIX века, развитие промышленных центров, в частности Урала, сопровождались жестокой эксплуатацией рабочего люда. Каторжный труд и как следствие этого – протест и глухое сопротивление легли в основу картины Б. Иогансона, имевшую первоначальное название «Урал демидовский». «Столкновение двух классов, двух социальных психологий я решил дать в своей картине», – писал художник. Это столкновение исторических сил персонифицировано в образах рабочего-литейщика и хозяина-заводчика, точнее, в эмоционально-психологическом поединке их взглядов, являющемся концептуальным стержнем полотна. Для этого использован характерный композиционный прием академического искусства: размещение персонажей на переднем плане лицом к зрителю. Напряженность сцены подчеркнута резкими цветовыми и светотеневыми контрастами, самой темпераментной манерой письма. Несмотря на рабочий, подготовительный характер эскиза, в нем уже определены особенности идейно-образного решения будущего полотна. *И.К.*



Касаткин Николай Алексеевич
1859–1930

За чисткой самовара. Этюд

холст, масло. 59 x 35,6
Ж-974

В традиционном мотиве русского быта – чистке самовара – благодаря легкости мазка, красоте колорита, построенного на гармоничном сочетании жемчужно-перламутровых, золотисто-оливковых тонов, передана пластическая красота мира, поэзия повседневного труда, не замечаемая в суете жизни. Особенности же композиционного построения полотна (чуть завышенная точка зрения, размещение фигуры девушки в глубине нейтрально-подвижного фона) демонстрируют некоторую авторскую отстраненность, усиливая художественную объективность происходящего процесса, доводя его до уровня своеобразной эстетизации. *И.К.*



Холуёв Михаил Федорович
1923–1990

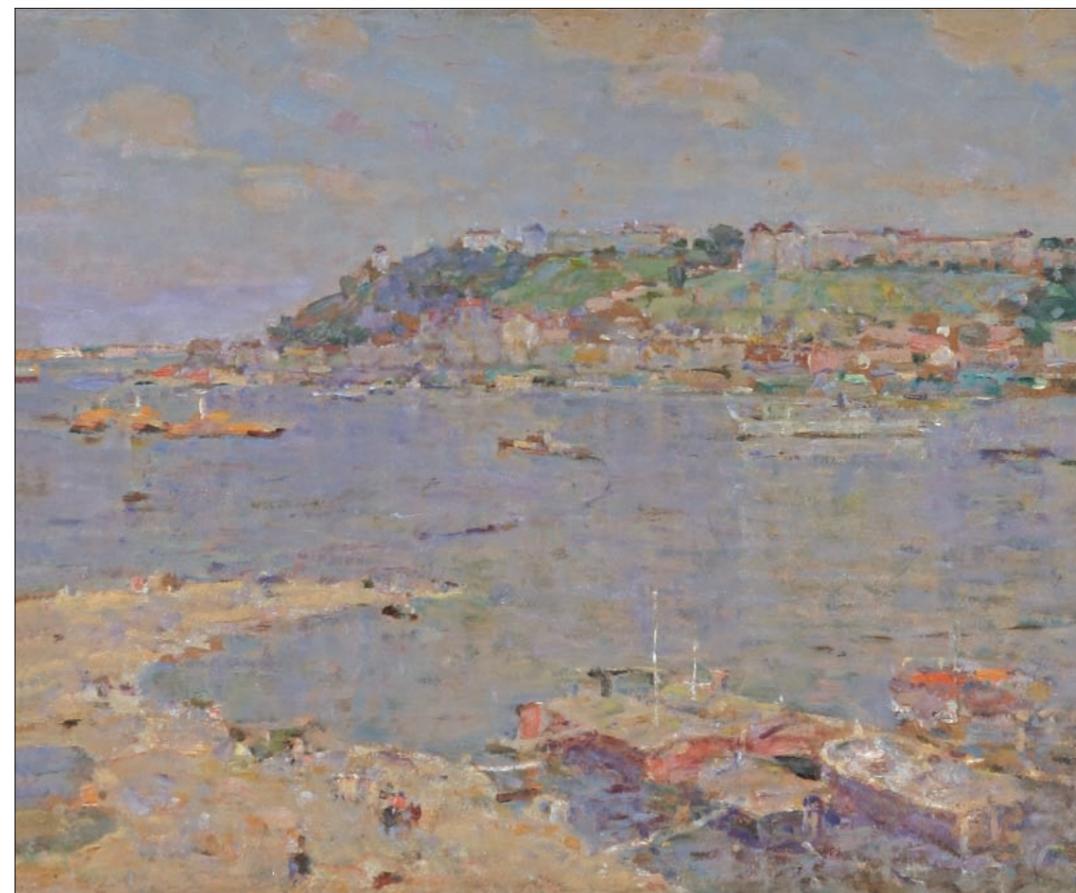
Колхозный сторож. 1954

холст, масло. 51,3 x 35,1

Ж-1467

воспроизводится впервые

Традиции русского реалистического искусства питали творчество М. Холуёва. По признанию самого художника, его портрет колхозного сторожа написан под непосредственным воздействием картин И. Репина. Острое видение природы и безусловное мастерство молодого художника позволили создать выразительный колоритный образ, взятый непосредственно из народной гущи. Уверенно-«крепко» написано худое загорелое лицо с высоким лбом, крупным мясистым носом, отвисшими полуседыми усами. В пронзительно-голубых «ситцевых» глазах угадывается природный ум, юмор, живость восприятия, а в гордой посадке головы, осанке – свободолюбивый, независимый характер и чувство собственного достоинства. По своей жизненной убедительности колхозный сторож М. Холуёва близок крестьянским образам И. Репина, В. Перова, И. Крамского. *И.К.*



На высоком берегу, вдали, виднеются городские строения, а на низком берегу, ближе к зрителю, песчаная коса да небольшая деревянная пристань с расположившимися подле суденышками. Для всякого хоть когда-нибудь бывавшего здесь человека не составляет труда идентифицировать место: это город Горький, а по-старому – Нижний Новгород. Краски здесь, конечно, не самые яркие – за ярким небом надо ехать если не в Италию, то хотя бы поближе к морю, зато удивительно естественные – такими они бывают к концу лета или в начале осени. Причем, поразительно, с высоты птичьего полета все насыщается какой-то общей серебристо-сиреновой воздушностью, что кажется, так все цельно и едино, будто стирается вообще граница между небом, сушей и водой. Оттого-то и ощущение простора и вольного воздуха: тут можно чувствовать над головой небо, широко вдыхать грудью ветер, плыть по течению большой реки... *А.Б.*

Хныгин Лазарь Алексеевич
1882–1969

Волга у города Горького. 1940-е (?)

холст, масло. 40 x 49

Ж-1408



Холуёв Владимир Федорович
1932–2002

Литейщик. 1964
холст, масло. 53 x 67,5
Ж-1293

В живописном портрете «Литейщик» В. Холуёв продолжает тему, обозначенную в русском искусстве художниками-передвижниками, но на новом идейно-эстетическом уровне. В отличие от Н. Ярошенко и Н. Касаткина, воплотивших в своих произведениях суровую правду подневольного труда, Холуёв создает образ рабочего иной формации в процессе труда созидательного. В резком повороте головы, в прямом, открытом взгляде чувствуется сильный характер и твердая воля изображенного. Энергичный темперамент образа усилен динамичной ритмикой «пульсирующей» живописи. Среди изобразительных приемов художника цвет всегда играл определяющую роль в создании формы, образа и настроения картины. Производственный портрет, явно выполненный по заказу, в силу мастерства исполнения превращается в талантливое произведение, отмеченное к тому же ярко выраженной авторской интонацией. Глядя на «Литейщика», можно безошибочно определить время создания произведения, а вместе с ним эпоху, наложившую отпечаток на мировоззрение и творчество живописца. *И.К.*



Моисеенко Евсей Евсевич
1916–1988

Прощание. 1959
холст, масло. 53 x 103
Ж-1355

Живое ощущение истории родной страны, личностное отношение к ней запечатлены в творчестве известного ленинградского живописца Е. Е. Моисеенко. В 1950-е годы художника увлекла героическая романтика гражданской войны. Она нашла отражение в цикле картин, посвященном Первой конной. «Прощание» – одно из начальных произведений серии. В глубоком молчании застыли красноармейцы у свежерытой могилы погибшего в бою товарища. Отсутствие активного внешнего действия лишь усиливает внутренний динамизм и эмоционально-психологическую напряженность образов. Сдержанность колорита, ритмичность линейных контуров, темперамент живописного мазка придают сцене прощания драматизм и суровый пафос. *И.К.*



Жемерикин Вячеслав Федорович
1942–2005

Андрюша. 1977
холст, масло. 72,2 x 67,5
Ж-1506

Ученик Е. Е. Моисеенко Вячеслав Жемерикин следовал в своем творчестве традициям русской реалистической школы. Портрет «Андрюша» написан художником во время поездки на Волгу в одном из сел Горьковской области и изображает деревенского паренька, в котором угадывается сложившееся отношение к миру и «крестьянская» основательность характера. Серьезный взгляд больших серых глаз, устремленных на зрителя, композиционный прием откровенного позирования как бы уничтожает преграду, отделяющую зрителя от изображенного, «провоцируя» обе стороны на диалог. Существенную роль в системе изобразительных средств играет колорит с преобладанием серовато-белого, тщательно разработанного цвета. Жемчужно-перламутровая стена служит выразительным фоном для лица мальчика, написанного в теплых золотисто-охристых тонах, а живописные плоскости складок белой рубашки, «формируя» фигуру, подчеркивают детскую угловатость подростка. *И.К.*



Основой русского национального жизненного уклада всегда была патриархальная крестьянская семья. Тема эта получила распространение в отечественной живописи XIX–XX веков в форме жанровой композиции и семейного группового портрета. Вечные ценности бытия: ра дость материнства, уют домашнего очага, близость родственных отношений – находят зримое живописное воплощение в картине Ю. Кугача. Любовно и тщательно воспроизводит художник убранство деревенской избы, предметы крестьянского быта: домотканые половички, лоскутное одеяло, простенькие, «в цветочек» обои на стене, с большой теплотой и симпатией пишет образы матери, бабушки, старшей сестры и малышки, делающей первые самостоятельные шаги... Конкретная бытовая сцена благодаря крупным фигурам, расположенным на переднем плане, строгой уравновешенности композиции, единству теплого золотисто-красного колорита приобретает монументальное звучание. *И.К.*

Кугач Юрий Петрович
р. 1917

В семье. 1969
холст, масло. 140,5 x 160,5
Ж-1389



Стожаров Владимир Федорович
1926–1973

Октябрь. 1972
холст, масло. 98 x 126
Ж-1633

Деревянное зодчество возникает только в лесной стране, какой остается и поныне русский Север. Обитатели этого края хорошо владели плотничьим делом. О форме и способах возводимых здесь деревянных строений говорит и складывающаяся вместе с плотничьими приемами терминология – стопа, сруб, клеть. .. Изображенная на картине Стожарова сельская церковь «древяна клетки». Как и полагается клетской церкви, наидревнейшему из всех известных видов рубленых храмов, она представляет собой простой квадратный в основании сруб с примыкающими с востока и запада прирубам – алтарем, трапезной и колокольной да небольшим, на два схода, крыльцом. Подобно избе, каждая клеть перекрыта двускатной, довольно крутой кровлей. Над центральной клетью чуть возвышается маковка крытой лемехом главки, а над другой, более низкой, – шатер колокольни с балюстрадой. Все чрезвычайно просто, строго, почти сурово. С окружающей средой такой храм срастается настолько, что кажется, так он прост и неотразим, будто это сама природа; притом не в одном только фигуральном значении: сама природа, можно сказать, и позволила так рубить и так ставить храмы. По словам Грабаря, в таких величественных в своей простоте храмах выражена невероятно сильно и до последней степени просто «идея вечности и необъятности Церкви Христовой»¹. Разве только нет уж более располагавшегося подле погоста, а лишь занесенные ветром березки, стожки запасенного на зиму сена да случайно забредшие лошади. А.Б.

1. И. Э. Грабарь. История русского искусства. – М.: Издание И. Кнебель, 1909, т. 1, вып. 3, с. 364.



Стожаров Владимир Федорович
1926–1973

Село Большая Пысса.
Морозная ночь. 1971
холст, масло. 110 x 120
Ж-1413

Первооткрыватели подаются на Север, поближе к Белому морю, в поисках рыбы, пушнины, моржового клыка и других даров богатой северной природы. Северный край открывается художникам значительно позже. В поисках национального стиля сюда отправляются в начале прошлого века Грабарь, Рерих, Коровин, а начиная с шестидесятых годов – Андронов, Никонов, Попков, Стожаров и многие другие, не только столичные, художники. Поморье привлекает озерами, реками и лесами, а также деревянным зодчеством и, самое главное, еще не отошедшими в прошлое живыми приметами уходящей Руси.

Примечательны в северном крае и простые деревенские избы. Таких поистине могучих домов не встретить в средней полосе. На картине Стожарова мы видим во всяком случае, как выглядит и поныне некогда богатая северная деревня – затерявшаяся на берегах Мезени Большая Пысса. Словно ница поддержки, куча теся вдоль берега высокие крепкие избы, а неподалеку перед ними, чтобы из окна было видно, беспорядочно лепятся вниз по склону стоящие на опорах амбары. И хотя дошедшие до нас дома насчитывают немногим более ста лет, их конструкция уходит в глубокую древность. Большею частью это массивный, часто поставленный на подклет бревенчатый дом с одним или двумя теплыми срубами-клетями. Из-за сурового климата жилье располагается на втором, верхнем, или «горнем», этаже, отсюда название «горницы», а нижний этаж, «подклет», используется как подсобное помещение. Зимой на дворе ни души, даже собаки не видно, только оставленные кем-то следы на снегу... А.Б.



Никиреев Станислав Михайлович
р. 1932

Старое гнездо. 1982
бумага, офорт. 32 x 29
частное собрание

Прямо перед зрителем, у небольшого озерца, больше похожего на лужу, тянутся к небу тоненькие деревца; на их голых ветках, вверху чудом держится растрепанное гнездо; за деревьями, вдали, виднеется небольшой деревянный дом с приусадебным участком под картошку. Так сосуществуют по принципу дополнительности два мира – природа и человек.

В формальном отношении *дому* и *гнезду* здесь отводится, как видно, далеко не первая роль: по отношению к другим частям целого это периферийные элементы. Зато в смысловом отношении *дом* и *гнездо* суть, безусловно, ключевые точки, чуть ли не ось разворота, относительно которой совершается обживание пространства вовне – вширь и вперед. Во всяком случае именно между этими полюсами и происходит фактически основное напряжение – напряжение смысла. Существующие между *домом* и *гнездом* отношения не ограничиваются конъюнкцией. Между ними еще и устанавливается (недаром родительский дом называют гнездом, а повзрослевших детей – оперившимися птенцами) отношение подобия. Поэтому-то старое гнездо – так, собственно, и называется офорт С. М. Никиреева – равнозначно в символическом толковании опустевшему родительскому дому: дети уезжают в город, как птицы улетают на юг. Главное, в этом нравственный смысл произведения, чтобы и те, и другие возвращались домой. *А.Б.*



Никиреев Станислав Михайлович
р. 1932

Листья отшумели. 1984
бумага, офорт. 32 x 28,7
частное собрание

Пространство не существует вне вещей: оно всегда вещно. Поэтому далеко безразлично, как организуется и какими вещами оно заполняется. В офорте С. М. Никиреева пространство организуется вокруг возвышающегося над всем и вся могучего в етвистого дерева. Именно от него и распространяется оно вовне путем вовлечения всех образующих его элементов. По оси разворота сюда включаются покрытая опавшими листьями земля, проходящая мимо пожилая женщина с коровой, растущие чуть поодаль старые яблони, палисадник, небольшой деревянный дом с занавесками на окнах, за тем огородами с капустой и другие дома, а за ними, наконец, вдали – наступающие шеренгой современные многоэтажные новостройки.

Пространство не равно самому себе в каждой своей части, а каждая отдельно взятая часть по-разному относится к центру. Так, при разительном, казалось бы, отличии таких поистине разнородных элементов, как *растение* и *человек*, между ними можно, несмотря ни на что, усмотреть даже нечто вроде подобия. Основанием такого подобия является во всяком случае сходство индивидуальных объектов по характеризующим их атрибутам: *женщина /пожилая/* \equiv *дерево /старое/, /с опавшими листьями/,* а предпосылкой для его установления – известная еще со времен Аристотеля аналогия между человеческим возрастом и временем года¹.

Словом, «листья падают, словно наши годы»². В этом смысле авторское название принимает глубоко символическое значение, ибо характеризует не только состояние окружающей природы, но и человеческую жизнь и даже уклад жизни, непосредственным выразителем которого выступает *hic et nunc* проходящая мимо старуха с коровой. Через огороды к старым яблоням и домам, а за тем и к старому дереву наступает железобетонная цивилизация, а под ее натиском меняется в корне пространственно-временной континуум с центром в виде возвышающегося над всем и вся могучего дерева. Остается только догадываться, где проходит отныне стрела развития, своего рода *axis mundi*, относительно которой разворачивается вовне качественно иное, «рационализированное» пространство. *А.Б.*

1. Аристотель говорит в этой связи о переносе значения по аналогии (Поэтика, 21, 18-25). Ср.: «старость дня» (Эмпедокл), «вечер жизни» (Алексида), «закат жизни» (Платон).

2. «Осенние картины», – пишет Шатобриан, – исполнены нравственного смысла: листья падают, словно наши годы... осенняя природа связана тайными нитями с человеческой судьбой» (Замогильные записки, часть I, кн. III).



Мыльников Андрей Андреевич
р. 1919

Пейзаж с речкой. 1982
холст, масло. 55,7 x 67,6
Ж-1727

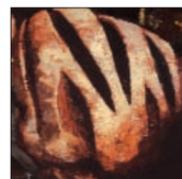
В лирическом пейзаже А. Мыльникова нашли свое воплощение традиционные черты ленинградской художественной школы: классическая ясность и простота композиции, тонкость рисунка, благородная сдержанность колорита, позволяющие передать сияющую голубизну неба, зеркальную гладь воды, прозрачность утреннего воздуха. Застывшая фигура рыбака с удочкой лишь подчеркивает состояние тишины и покоя. Гармоничная взаимосвязь различных стихий, выраженная в идентичности плоскостей неба и воды, очертаниях речных берегов, свидетельствует не только о многообразии, но и о метафизической многомерности окружающего мира. *И.К.*



Общий декоративно-плоскостной колорит, которым наделены передний и задний планы – земля, небо и растительность – подчиняется общему ритму, а в установке на декоративный внешний эффект выделяются характерные тенденции советской живописи главным образом шестидесятых – семидесятых годов. Так природные формы пропускаются сквозь призму эстетических норм, моделирующих самый образ природы. *А.Б.*

Шихов Ким Иванович
р. 1932

Последний снег. 1999
холст, масло. 54 x 74
собственность автора



В первом приближении можно предположить, что включенные в композицию вещи сочетаются между собой ради исключительно только живописного эффекта с целью продемонстрировать с осязаемой наглядностью тяжесть гири по сравнению со свежеспеченным хлебом, хрупкость сухих колосков по сравнению с металлическими изделиями, бурую ржавчину серпа по сравнению с шерстяным платком. На таких отношениях строится в самом деле но отнюдь не исчерпывается анализируемое изображение. Ибо помимо живописного качества вещи сохраняют в натюрморте и традиционное символическое значение, которым они наделяются обычно в русской картине мира и о которых можно судить хотя бы по таким еще незабытым фразеологическим оборотам, как хлеб всему голова. *А.Б.*



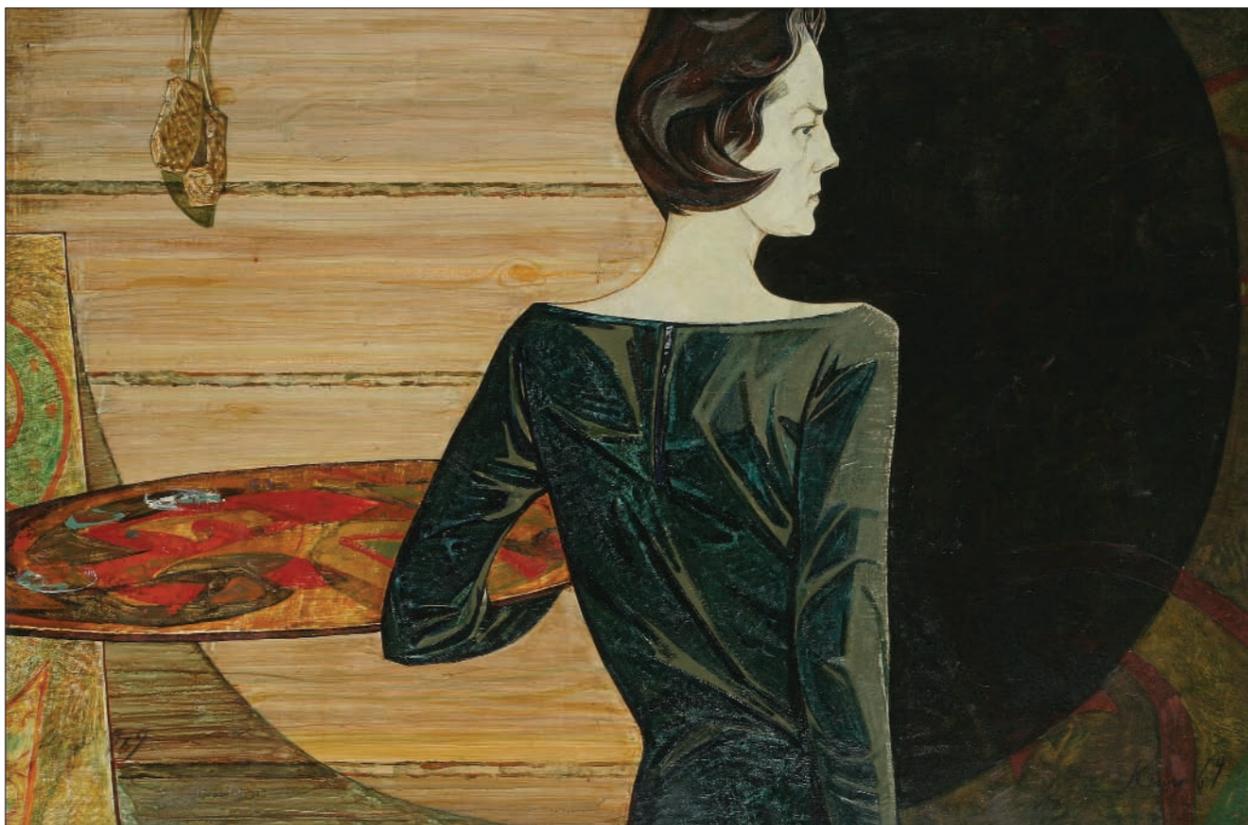
Грачев Вячеслав Юрьевич
р. 1955

Ржаные хлебы. 2006

холст, масло. 80 x 100

частное собрание

воспроизводится впервые



Шихов Ким Иванович
р. 1932

Портрет М. Ю. Касьяновой
ДВП, темпера. 80 x 120
Ж-198

Истоки народной культуры в той или иной степени всегда питали творчество многих талантливых живописцев.

Живая связь прошлого и настоящего находит яркое оригинальное воплощение в портрете-картине К. Шихова, изображающей известную нижегородскую художницу Маргариту Касьянову. Традиционный жанр получает необычайно острое современное звучание, заключающее философский подтекст, выраженный в стилистике изобразительного языка. Лаконизм выразительных средств: лапидарность цвета, графичность рисунка, необычное решение пространственной среды, наконец, резкий разворот фигуры, данной со спины, – позволяет почувствовать личностную неординарность модели, ее темперамент. А немногочисленные, тщательно отобранные «говорящие» детали (висящие на стене лапотки, расписная красочная палитра) дополняют образную характеристику художницы, свидетельствуя о ее увлечении искусством народных промыслов Нижегородского края, в частности «золотой хохломой», стилистические приемы которого она использовала в своем творчестве.

Однако Шихов не ограничивается передачей внешнего сходства и эмоционально-психологического состояния портретируемой. Его сверхидея метафорически закодирована в геометрически плоскостной композиции фона, данного в форме круга, четко поделенного на два контрастных свето-цветовых сегмента. В одном из них, темном, – неведомое будущее, инобытие, не наше еще визуальное выражение, в другом, светлом, напоминающем тесные желто-янтарные стены деревенской избы, – прошлое, подпитывающее настоящее. Объединяет и уравновешивает эти пространственно-временные планы фигура художницы, погруженной в творческий процесс и олицетворяющей сегодняшнее бытие. В ее руке палитра, а вместо мольберта и холста – черное полукружие неизвестности, которое вскоре усилиями творца-художника материализуется в ту или иную живописную идею. Эти и другие концептуальные ходы автора усложняют психологический рисунок образа, а вместе с ним и произведение в целом. *И.К.*



Грачев Вячеслав Юрьевич
р. 1955

Яблочный Спас. 1993
холст, масло. 72 x 90
собственность автора

Во внутреннем пространстве картины осенний натюрморт вписывается в пейзаж, а поставленный на стол самовар, яблоки и букеты ярко-желтых ромашек и золотых шаров приобщаются тем самым к огромному миру сельской природы. Включение натюрморта в пейзаж совершается при этом по принципу монтажа, а отдельные предметы наделяются в картине собственной точкой зрения, так что каждый из них существует как бы в собственном измерении. Внутреннее пространство картины не разламывается оттого на части, а организуется, напротив, вокруг центральной оси в виде старой березы. Как если бы береза воспринималась в символическом истолковании в качестве наиболее подходящего варианта оси мировой – *axis mundi*. *А.Б.*



Грачева Елена Марковна
р. 1960

На Суре. 1995
бумага, акварель. 38 x 48
собственность автора

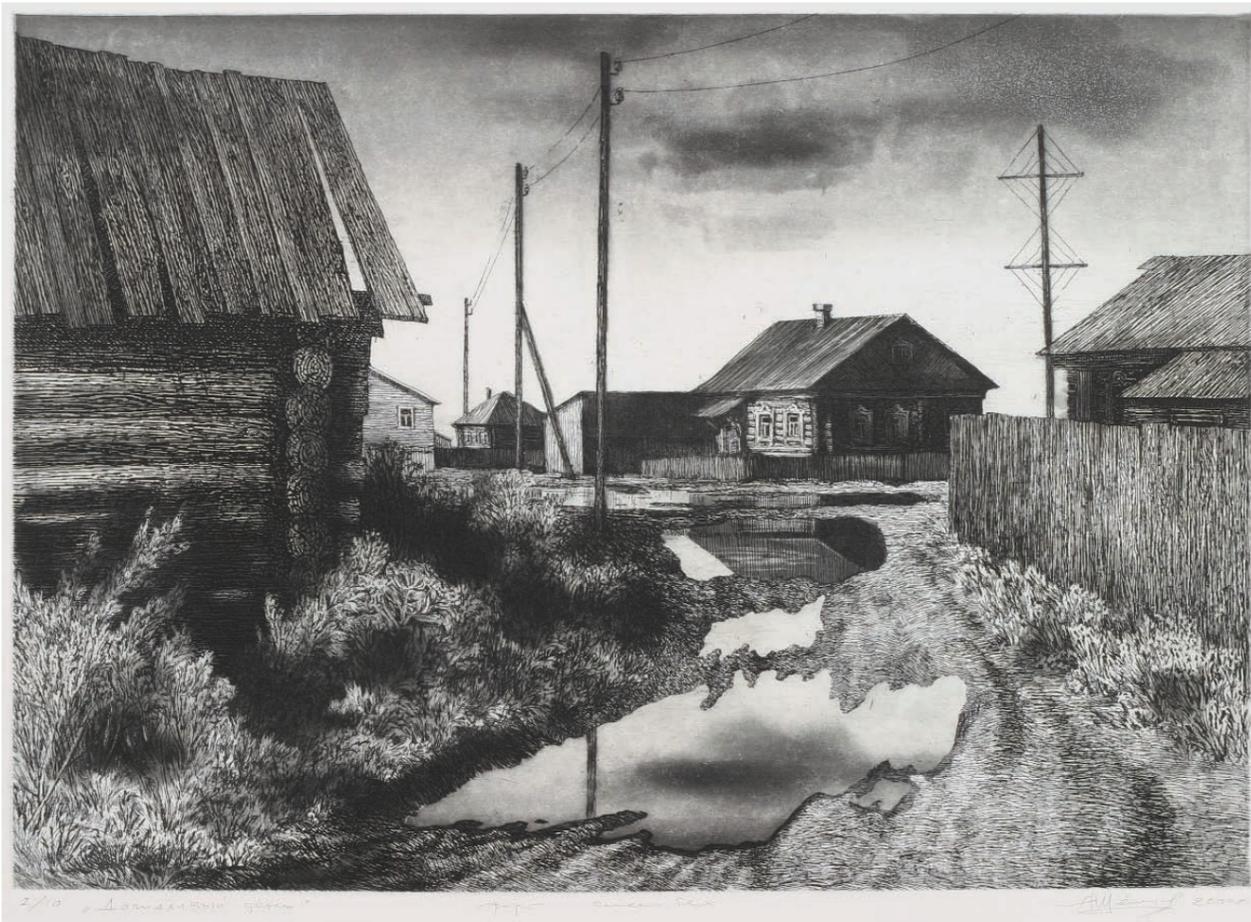
По законам акварельной живописи творимый пейзаж выглядит обобщенным, но вместе с тем осязаемо конкретным. Акварельные краски нежно ложатся на бумагу, а в размытом образе, избегающем ненужных подробностей, легко угадываются приметы знакомого ландшафта: кромка неба, деревья, дома с огородами, овраги, пасущиеся на берегу реки коровы. ... Внутреннее пространство листа оказывается при этом настолько емким, а композиционный строй – согласованным, что пейзаж получает поистине эпическое звучание. *А.Б.*



Грачева Елена Марковна
р. 1960

Зима. 1995
бумага, акварель. 38 x 48
собственность автора

В композиционном отношении пейзаж строится чередующимися планами, а общий ритмический строй задается соотношением расположенных на переднем плане деревьев, стайки птиц и кошки, которая гуляет сама по себе. Из-за максимальной приближенности изображения к краю листа складывается впечатление, будто зрителя впускают во внутреннее пространство произведения и тем самым приобщают к трогательно-лиричному его настрою. Об особенностях внутреннего мира можно во всяком случае судить по отдельным повествовательным деталям, а из этих деталей – складывать рассказ о взаимоотношениях между обитателями. *А.Б.*



Щёлоков Александр Вячеславович
р. 1959

Дождливый день. 2000
бумага, офорт. 32 x 45 (2/10)
собственность автора
воспроизводится впервые

Русская провинция издавна привлекает графиков и художников. Причем, любопытно, проходят годы, десятилетия и чуть ли даже не столетия, а сложившийся ко второй половине XIX века образ деревни остается без особых, по сути, изменений: в отличие от «окультуренного» западноевропейского ландшафта, больше похожего на регулярный парк, все те же на дорогах ямы и ухабы, покосившиеся заборы, заросшие бурьяном пустыри... *А.Б.*



Щёлоков Александр Вячеславович
р. 1959

Большая лужа. 2000
бумага, офорт. 32 x 45 (2/10)
собственность автора
воспроизводится впервые



Грачев Вячеслав Юрьевич
р. 1955

Ирина. Из серии «Русские». 2006
холст, масло. 70 x 60
собственность автора
воспроизводится впервые

В качестве характеризующей детали в портрете могут фигурировать не только приметы телесности – строение головы, разрез глаз, форма носа или губ, – но и, разумеется, некоторые сугубо внешние атрибуты, в том числе предметы одежды. Тем более если их выбор не является случайным; и по ним можно с очевидностью заключить если не об индивидуальных, то хотя бы об общих свойствах типа. В портрете белолицей незнакомки такой профилирующей деталью можно, по-видимому, считать извлеченный из бабушкиного сундука набивной платок с исконно русским орнаментом в виде крупных красных розанов на золотисто-шафранном фоне. Недаром, по свидетельству художника, обращение в «старинные» одежды сродни преображению: стоит модели обличиться по старинному обычаю, как меняется до неузнаваемости весь ее облик – от выражения глаз до мимики и жестов. Деталь туалета становится тем самым характеризующим признаком: в качестве личного знака она служит идентификации, а в качестве передаваемого по наследству фамильного знака – подобию. Причем главное здесь – уяснить, насколько индивидуальные свойства совпадают с инвариантными свойствами типа и насколько устойчивым, наконец, оказывается генотип. *А.Б.*



Грачев Вячеслав Юрьевич
р. 1955

Портрет. Наташа. 2006
холст, масло. 70 x 60
собственность автора
воспроизводится впервые

В ситуации семейного сходства индивидуальные свойства задаются не сами по себе, а по отношению к совладельцу, например бабушке, матери, отцу или дяде. Тем самым свойство, которым характеризуется индивидуальный объект, если и не отчуждается, то принимает характер наследного свойства. Об индивидуальном объекте в таком случае говорят: у нее улыбка матери, глаза отца, характер бабушки и т. п. *А.Б.*

Грачев Вячеслав Юрьевич
р. 1955

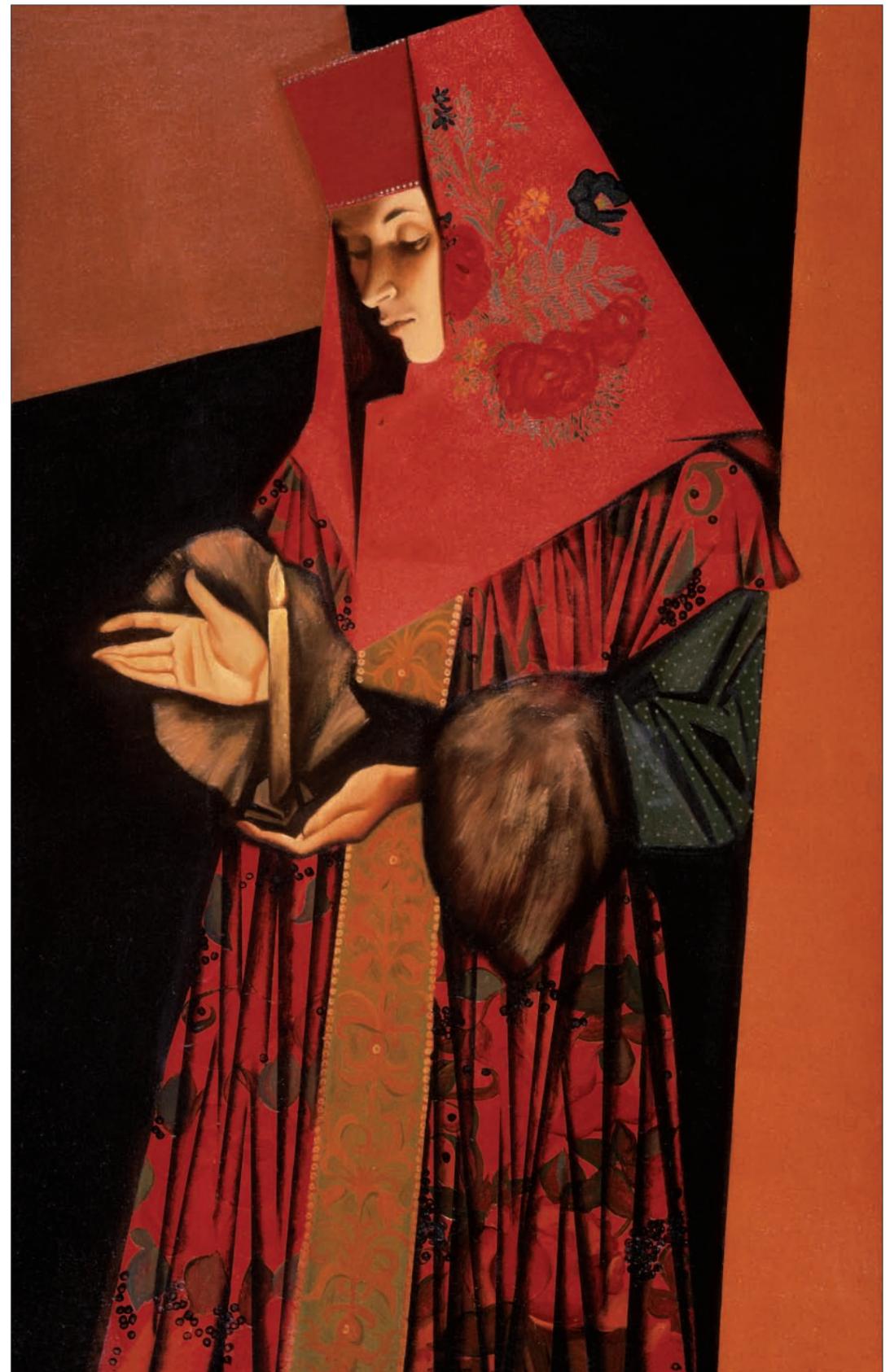
Свеча. 1988
холст, масло. 120 x 70
собственность автора



Когда портрет пишут при ярком искусственном свете, изображение строится в основном на контрасте: «тень гуще, как говорится, на впадинах, свет ярче на выпуклостях». В портрете молодой женщины со свечой эффект контраста создается светом горящей свечи, устраняющим тональные градации основного – красного – цвета и сводящим объемы к нескольким плоскостям. Отсюда ощущение пластического маньеризма с отсылкой к такому классическому образцу, как Жорж де Латур.



Отказ от незначущих деталей как условия иллюзорности еще больше усиливает значение горящей свечи. Данной деталью картина больше означает, чем изображает. Ибо свеча предстает в произведении не только в качестве источника света, но и эмблемы, требующей отдельного комментария. *А.Б.*





Грачева Екатерина Владимировна
р. 1975

Атрибуты искусств. 2006

холст, масло. 100 x 120

собственность автора

воспроизводится впервые



В постановке натюрморта все говорит, похоже, о стремлении создать наиболее выгодные условия для идеальной экспозиции. Выдвигаясь как можно ближе к переднему плану, чуть ли не к краю холста, вещи выстраиваются параллельно нижней границе, а между ними устанавливается в порядке следования нечто вроде сочинительной связи: вот пузырек, бутылка, кисти, лист бумаги, палитра, сухие цветы, гранаты, глиняные бутылки... Причем свойства, какими наделяется в живописной номинации каждая из поочередно именованных вещей, проступают с еще большей наглядностью по контрасту с непроницаемой глубиной фона в виде драпировки из красной и темно-коричневой материи. Ибо, как метко подмечает С. Даниэль, поставленные в натюрморте вещи выступают во всей полноте предметных характеристик благодаря именно «немоте» окружения: «...именно в абсолютном «молчании» так хорошо слышны их «голоса»¹. Значение изображения не ограничивается, впрочем, за данной композиционной схемой. Значимым становится и собственно изобразительный ряд, а точнее, выбор предметов. Среди них атрибуты живописного ремесла – чистый холст, рама, палитра и кисти, а также привычный художественный реквизит – сухие цветы, бутылки, фрукты, кофемолка. В такой обращенности на самое себя можно усмотреть если и не разновидность *vanitas*, то хотя бы более или менее осознанные рефлексии по поводу живописного ремесла. А.Б.

1. С. М. Даниэль. Картина классической эпохи. – Л.: «Искусство», 1986, с. 93.



Грачев Константин Вячеславович
р. 1978

Минин. Нижегородское ополчение. 2005
холст, масло. 160 x 260
воспроизводится впервые

Картина воссоздает кульминационный момент из истории Нижегородского ополчения. На фоне белокаменной стены, чуть ли не вплотную, перед зрителем встают в окружении московского люда основные действующие лица отображаемого события: патриарх Гермоген, князь Пожарский и купец Минин. Репрезентативный характер экспозиции задается при этом как сюжетным построением по горизонтали, так и, что еще более наглядно, размещением исторических лиц в рост по центру картины – в арочном проеме, на возвышении, под стягом с образом Спасителя. В такой сугубо сценической постановке К узьма Минин превращается в объект особого внимания и чуть ли даже не почитания со стороны обступивших его с обеих сторон анонимных свидетелей и зрителей. Оттого-то, таков императив жанра, он «принимает позу»: сжимает правую руку в кулак, а левую прикладывает к груди. Репрезентативность такого рода граничит, согласимся, с театральностью. Но коль скоро зритель вовлекается волей-неволей в репрезентативную игру по правилу «мир есть сцена», ему ничего не остается, как заключить в образном порядке: «сцена есть мир». *А.Б.*



Перечень репродукций



- 31 Неизвестный художник
Портрет императрицы Екатерины Великой
- 32 Неизвестный художник
Портрет мальчика (цесаревич Павел Петрович)
- 33 Неизвестный художник
Портрет императора Павла I
- 34 Рокотов Ф. С.
Портрет неизвестной. 1790-е
- 35 Левицкий Д. Г. (?)
Портрет Н. В. Репнина. 1790-е
- 37 Неизвестный художник
Портрет неизвестного
- 38 Алексеев (Сыромянский) Н. М.
Портрет А. С. Ступиной с девочкой
- 39 Неизвестный художник
Портрет неизвестной
- 40 Веденцкий П. А. (?)
Семейный портрет купца Н. И. Дюкова. 1840-е
- 41 Горбунов И. М.
Бабушка с внучкой. 1831
- 43 Тропинин В. А.
Кружевница. 1824
- 44 Неизвестный художник
Дама в зеленом платье с шалью
- 45 Шебуев В. К.
Автопортрет. 1830-е
- 47 Брюллов К. П.
Гадающая Светлана. 1836

- Волков П. 48
Мальчик с птичкой
- Неизвестный художник 49
Дедушка с внучкой
- Скотти М. И. 50
Минин и Пожарский. 1850
- Волков Е. Е. 51
Золотая осень
- Тропинин В. А. 52
Портрет девушки. 1855
- Венецианов А. Г. 53
Девочка с гармоникой. 1840-е
- Соломаткин Л. И. 54
У трактира. 1865
- Перов В. Г. (?) 55
Гармонист
- Богданов Н. Г. 56
Рыбак с мальчиком. 1889
- Корзухин А. И. 57
Игра в бабки
- Маковский В. Е. 58
Прогулка старой барыни. 1877
- Соколов П. П. 59
Сборы на охоту. У крыльца. 1870
- Васильев Ф. А. 60
Перед грозой. Начало 1870-х
- Саврасов А. К. 63
Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода. 1871
- Саврасов А. К. 64
Грачи прилетели. 1879
- Репин И. Е. 66
Мужичок из робких. 1877
- Суриков В. И. 67
Гребцы. 1902
- Левитан И. И. 68
Баржи. Волга. 1889
- Крамской И. Н. 69
Портрет неизвестного (И. М. Гедсонова?). 1880
- Крамской И. Н. 71
Женщина под зонтиком. 1883
- Шишкин И. И. 72
Зимой. 1883

- 73 Шишкин И. И.
Туманное утро. 1885
- 74 Ярошенко Н. А.
Голова старика
- 75 Ярошенко Н. А.
Девушка-крестьянка. 1891
- 77 Маковский К. Е.
Боярышня у окна (с прялкой). 1890-е
- 81 Левитан И. И.
Озеро. 1898–1899
- 82 Левитан И. И.
Осенний пейзаж
- 83 Рябушкин А. П.
Всадница. Поляница удалая
- 84 Репин И. Е.
Портрет О. А. Макаровой. 1888
- 85 Васнецов А. М.
Старая Москва. 1905
- 86 Нестеров М. В.
Два лада. 1905
- 87 Рябушкин А. П.
В гости (Молодые). 1896
- 89 Малявин Ф. А.
Баба в желтом. 1903
- 90 Грабарь И. Э.
Осень. Рябины и березы. 1906
- 91 Виноградов С. А.
У Коровина. 1907
- 92 Маковский А. В.
На колокольне Соийского монастыря. 1912
- 93 Юон К. Ф.
Закат на Волге. Нижний Новгород. 1911
- 94 Рерих Н. К.
Тропа прямоезжая. 1912
- 96 Мешков В. В.
Старый Псков
- 97 Рылов А. А.
Медведица с медвежатами. 1916
- 98 Серов В. А.
Портрет Е. А. Балиной. 1911
- 99 Куликов И. С.
Женский портрет. 1913
- Малявин Ф. А. 100
Голова крестьянина. Этюд. 1913
- Дубовской (Дубовский) Н. Н. 101
В деревне. Этюд
- Серебрякова З. Е. 102
Кормилица с ребенком. 1912
- Рылов А. А. 103
Цветущий луг. 1919
- Серебрякова З. Е. 105
Крестьянка с квасником (Поля Молчанова с боклухом). 1914
- Малевич К. С. 106
Косарь. 1912
- Архипов А. Е. 109
Женщина в красном. 1919
- Нестеров М. В. 110
Град Китеж (В лесах?). 1917–1922
- Ларионов М. Ф. 113
Кацапская Венера. 1912
- Кустодиев Б. М. 114
Купчиха, пьющая чай. 1923
- Кустодиев Б. М. 117
Вербный торг у Спасских ворот
- Кустодиев Б. М. 118
Русская Венера. 1925–1926
- Петровичев П. И. 120
Ясная осень. 1917
- Туржанский Л. В. 121
Весна. 1917
- Сычков Ф. В. 122
Катание с горы. 1925
- Пластов А. А. 123
На базаре. 1947
- Иогансон Б. В. 124
На старом уральском заводе. 1937
- Касаткин Н. А. 125
За чисткой самовара. Этюд
- Холуёв М. Ф. 126
Колхозный сторож. 1954
- Хныгин Л. А. 127
Волга у города Горького. 1940-е (?)
- Холуёв В. Ф. 128
Литейщик. 1964

- 129 Моисеенко Е. Е.
Прощание. 1959
- 130 Жемерикин В. Ф.
Андрюша. 1977
- 131 Кутач Ю. П.
В семье. 1969
- 132 Стожаров В. Ф.
Октябрь. 1972
- 133 Стожаров В. Ф.
Село Большая Пысса. Морозная ночь. 1971
- 134 Никиреев С. М.
Старое гнездо. 1982
- 135 Никиреев С. М.
Листья отшумели. 1984
- 136 Мьльников А. А.
Пейзаж с речкой. 1982
- 137 Шихов К. И.
Последний снег. 1999
- 139 Грачев В. Ю.
Ржаные хлебы. 2006
- 140 Шихов К. И.
Портрет М. Ю. Касьяновой
- 141 Грачев В. Ю.
Яблочный Спас. 1993
- 142 Грачева Е. М.
На Суре. 1995
- 143 Грачева Е. М.
Зима. 1995
- 144 Щёлоков А. В.
Дождливый день. 2000
- 145 Щёлоков А. В.
Большая лужа. 2000
- 146 Грачев В. Ю.
Ирина. Из серии «Русские». 2006
- 147 Грачев В. Ю.
Портрет. Наташа. 2006
- 149 Грачев В. Ю.
Свеча. 1988
- 150 Грачева Е. В.
Атрибуты искусств. 2006
- 152 Грачев К. В.
Минин. Нижегородское ополчение. 2005

**Русское
в русском искусстве
XVIII–XX вв.**

Из собрания НГХМ

Альбом

авторы статей и аннотаций:

Андрей Евгеньевич Бочкарев (*А.Б.*),
Ирина Николаевна Кузнецова (*И.К.*)

редакторы Я. И. Гройсман
Н. В. Рязанова

художник-дизайнер В. В. Петрухин
фотографы А. А. Васильев, М. И. Храповицкий
корректор Л. А. Зелексон

На авантитуле – гравюра Владимира Фаворского

Диапозитивы ЗАО «Д-графикс», Нижний Новгород

Подписано в печать 15.12.2006
Формат 60х90/8, бумага мелованная, матовая «Galerie art».
Гарнитура GaramondNarrowC, HeliosCond.
Печать офсетная. Тираж 700 экз.

ООО «Издательство ДЕКОМ»
603000 Нижний Новгород, ул. Горького, 107
тел. (8312) 337-531, факс (8312) 355-474
e-mail: izdat@dekom.nnov.ru
<http://www.dekom.nnov.ru>

Печать с готовых диапозитивов в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019 Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

