

Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Саратовский государственный университет  
им. Н.Г. Чернышевского»  
Институт искусств

**Т.А.ПАЛАГИНА**

**ОСНОВЫ РУССКОГО ИСКУССТВА  
XIX века**

Учебное пособие

2015

УДК 7(470)(09)(075.8)  
ББК 852(Россия)73

Палагина, Т.А. Основы русского искусства XIX века: Учебное пособие.-  
Саратов: 2015, 88 с.

Учебное пособие, содержащее теоретический материал курса «Основы русского искусства XIX – начала XX века». Курс лекций по истории развития архитектуры, скульптуры, изобразительного искусства России XIX века.

Пособие может быть рекомендовано для студентов факультетов искусств и художественного образования вузов, институтов искусств и культуры.

Рецензент:

директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, доктор педагогических наук, профессор И.Э. Рахимбаева

УДК 7(470)(09)(075.8)  
ББК 852(Россия)73

© Палагина Т.А.

2015

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>I. РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.....</b>	<b>5</b>
Архитектура первой половины XIX в.....	5
Скульптура первой половины XIX в.....	19
Живопись первой половины XIX в.....	29
Живопись середины XIX в.....	45
<b>II. РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА- НАЧАЛА XX ВЕКА.....</b>	<b>52</b>
2.1 Архитектура второй половины XIX в.- начала XX в.....	52
2.2 Скульптура второй половины XIX в.- начала XX в .....	55
2.3 Живопись 60-х годов XIX в.....	61
2.4 Живопись второй половины XIX в.....	67
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ. СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....</b>	<b>84</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Первые десятилетия XIX века в России прошли в обстановке всенародного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 года, когда в среде образованных русских людей зрело чувство протеста против существующего порядка вещей. Война 1812 года и восстание декабристов во многом определили характер русской культуры первой трети столетия.

Преобладающим направлением в литературе и искусстве начала XIX века был классицизм. Классицизм стремился к воплощению идей просветительской философии о гармоничном общественном строе, основанном на всемогуществе разума.

Гуманистические идеалы русского общества отразились в высокогражданственных образцах зодчества этого времени и монументально-декоративной скульптуры. Главенствующий стиль этого времени – зрелый или высокий классицизм, в научной литературе часто именуемый русским ампиром.

Крупнейшими архитекторами той эпохи являлись А.Н.Воронихин, Тома де Томон, А.А. Захаров, К.И.Росси. В.П.Стасов – петербургские зодчие и замечательные московские архитекторы: О.И.Бове, Д.И.Жиллярди, О.Монферран.

Пути развития скульптуры первой половины столетия неразрывно связаны с общими путями развития архитектуры. Классицизму остаются верны скульпторы: Ф.Щедрин, И.И.Теребенев, В.И. Демут-Малиновский, С.С.Пименов, И.П.Мартос. Среди воздвигнутых в то время памятников самыми выдающимися произведениями, вошедшими в архитектурный ансамбль обеих русских столиц, были памятники Минину и Пожарскому в Москве (скульптор И.П.Мартос) и статуи Барклая-де-Толли и М.И.Кутузова (скульптор Б.И.Орловский) перед Казанским собором в Петербурге.

Русский классицизм нашел выражение и в скульптуре малых форм, например в рельефах-медальонах Ф.Толстого, посвященных войне 1812 года. В них тончайший мастер сумел соединить героическое возвышенное с глубоко личным, лирическим, что характерно для русского классицизма.

В скульптуре середины века – два основных направления: классическое академическое и стремление к более непосредственному и многостороннему отображению реальности. Но общее у них то, что черты монументального стиля оба направления постепенно утрачивают.

Успехи живописи в первой четверти века лежали в другом русле – романтизма. Возникновение романтического искусства в России происходило на фоне общего патриотического подъема. Гражданственный пафос событий был окрашен пылкостью чувств. В русском романтизме была особая задушевность, произведения русских романтиков были наполнены восторженностью. Лучшие стремления человеческой души выразила романтическая живопись, и, прежде всего портрет. Среди мастеров, прокладывающих новые пути в портретном искусстве, следует назвать О.А.Кипренского и В.А.Тропинина. В их работах нет оттенков парадности, а

«домашность», «задушевность» образов отвечала внутренним потребностям людей той эпохи, их желаниям найти опору в сфере частного быта.

Широким и разносторонним было также развитие пейзажной живописи. В лучших работах Ф.Матвеева, Сильвестра Щедрина наглядно раскрывается преодоление классицистических ландшафтных канонов и рождение пейзажной картины, проникнутой живым восприятием природы.

Первая половина XIX века ознаменовалась в русском искусстве усиленным развитием реалистического направления. Особенно это ярко проявилось в произведениях, созданных А.А.Ивановым, А.Г.Венециановым и П.А.Федотовым. Так называемое «федотовское» направление благодаря своей социальной заостренности открывают собой начало нового этапа – искусство критического реализма.

Новый этап русского изобразительного искусства связан, прежде всего, с деятельностью возникшего на рубеже шестидесятых-семидесятых годов Товарищества передвижных художественных выставок, объединившего лучшие художественные силы России. Подобного рода объединение не имело себе аналогов ни в России, ни в Европе.

Первая выставка передвижников открылась в 1871 году. На выставке были представлены почти все жанры. Иначе быть и не могло, потому что передвижники стремились всесторонне отобразить современную им действительность России, а также ее историю. В их творчестве важное место занимал и бытовой жанр, и искусство портрета, и произведения искусства, посвященные русской истории.

В Товарищество входили все крупнейшие мастера живописи того времени: И.Н.Крамской, Г.Г.Мясоедов, Н.Н.Ге, И.М.Прянишников, А.К.Саврасов, А.И.Куинджи, И.Е.Репин, И.И.Шишкин, В.М.Васнецов, В.Д.Поленов, К.А.Савицкий, Н.А.Ярошенко и др.

Начиная с 1830-х годов стилистическое единство классицизма подвергается решительному пересмотру. Уже к середине века наблюдается постепенный упадок этого стиля, проявившийся в нарушении его чистоты и отказе от единства и цельности архитектурно-художественного образа, в излишнем декорировании, не связанном с конструктивными особенностями зданий. Эти черты обозначили начало эклектического направления в архитектуре. Эти признаки начали проявляться в творчестве таких крупных архитекторов, как В.П.Стасов, К.И.Росси, О.Монферран, Е.Д.Тюрин

Архитектура 40-х годов характеризуется пестротой художественных образов – еще сохранял значение вступивший в свою самую позднюю стадию, но еще не совсем угасший классицизм; в церковной архитектуре почти безраздельно господствует русско-византийский стиль, наряду с которым сосуществовало стилизаторство преимущественно западного средневековья.

В середине и во второй половине XIX века видными представителями ретроспективного стилизаторства были зодчие: А.И.Штакеншнейдер, В.А.Шретер, К.А.Тон и др.

Скульптура второй половины XIX века в целом уступала по качеству живописи, но значение национальной школы скульпторов-реалистов этого

периода велико. Оно заключается в приближении скульптуры к реальной жизни, использовании народной тематики, стремлении к изображению и увековечиванию образов прогрессивных деятелей русской истории, науки и культуры, в утверждении новых этических ценностей. Реалистические тенденции проявляются во второй половине XIX века в творчестве М.М.Антокольского, М.А.Чижова, А.М.Опекушина и др.

Таким образом, разнообразие направлений – характерная черта искусства XIX столетия.

## **I. РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

### **1.1. Архитектура первой половины XIX в**

В начале XIX века в России ускоряется развитие городов. В этот период во многих городах произошли опустошительные пожары, которые уничтожили значительную часть строений. Но Россия, даже втянутая в войну с Наполеоном, имела возможность реализовать грандиозные проекты, отличавшиеся высоким архитектурно-градостроительным уровнем.

В первой половине XIX века в архитектуре России идеалом становится античность в ее греческом варианте. Гражданственная героика античности вдохновляет русских архитекторов. Используется дорический ордер, который привлекает своей суровостью и лаконизмом. Некоторые элементы ордера укрупняются, особенно это касается колоннад и арок, подчеркивается мощь гладких стен. Архитектурный образ поражает величавостью и монументальностью. Многие решают цвет, обычно архитектура высокого классицизма двухцветна: колонны и лепные статуи – белые, фон – желтый или серый. Среди зданий главное место занимают общественные сооружения: театры, ведомства, конюшни, значительно реже возводятся дворцы и храмы (за исключением полковых соборов при казармах).

Патетичность и величие всенародных патриотических идей нашли также выражение в великолепных скульптурных группах, созданных в органичном синтезе с архитектурой целого ряда значительных сооружений. Скульптура приобретает смысловое значение. Она является не столько декорацией здания, сколько образным раскрытием тех или иных представлений и идей. В этом отношении ярчайшим примером служит монументальная скульптура Адмиралтейства в Петербурге.

Для русской архитектуры начала XIX века исключительное значение имело возрождение Москвы после пожара 1812 года. Восстановление старой столицы, освященной многовековой историей, было важным политическим актом. С этой целью в 1813 году была учреждена Комиссия для строения Москвы, возглавлял которую архитектор **В.И.Гесте**. Он переделал или составил вновь несколько десятков проектов планов Москвы, Киева, Смоленска, Саратова, Томска, Красноярска и др.

При восстановлении Москвы проявилась главная тенденция развития русской архитектуры, предусматривающая то, что город в целом должен представлять собой – в идеале - систему ансамблей. Характерной особенностью архитектуры, как жилых домов, так и общественных зданий являлось некоторое пристрастие к скульптурной орнаментике отдельных частей фасадов, например фризов в системе ордера. Основное художественное достоинство фасадов заключалось в том, что все они отличались правильными пропорциями, свойственными архитектуре классицизма.

Самыми видными архитекторами послевоенной Москвы были О.И.Бове, А.Г.Григорьев, Д.И.Жиллярди и Ф.С.Соколов.

**Бове Осип Иванович (1784-1834 гг.)** Выдающийся градостроитель, он, по существу, возглавлял Комиссию для строения Москвы, придавая композициям проектов ансамблевое начало, а архитектуре – победный патриотический пафос, что выражалось в торжественных монументальных образах общественных зданий.

Лучшим творением О.И.Бове было создание открытого парадного ансамбля *Красной площади*. В 1819-1822 гг. О.И.Бове занимался *разбивкой Александровского сада* у Кремлевской стены. Кремлевский сад был задуман Бове как парк, в котором строгая осевая планировка сочеталась с извилистыми дорожками, живописно сгруппированными клумбами и кустарниками, романтическими руинами и архитектурой малых форм. Ему принадлежит авторство архитектурного украшения сада – грот «Руины» (искусственные романтические развалины). В арку Грота Бове вкомпоновал тяжелый антаблемент, который поддерживают как бы вырастающие из-под земли четыре колонны с мощными каннелированными колоннами. Античными мотивами навеяны формы небольшого фонтана в виде античного жертвенника. Бове искал приемы, единые по стилю как для сада, так и для окружавших его классических построек. Ему это вполне удалось.

В 1824-1825 гг. зодчий создает декоративное убранство фасадов огромного здания *Манежа*, выстроенного к 1818 г. по проекту инженера А.Бетанкура и расположенного неподалеку от Александровского сада, чтобы придать ему нарядность, соответствующую его местоположению. Глубоко прочувствовав и правильно поняв роль и значение Манежа как здания-памятника в ансамбле парадной застройки центра Москвы, Бове предложил поместить на фасадах лепные украшения, прославляющие мощь России. Он настоял на простоте оформления, ограничившись мелким рельефом под карнизом. Декоративные детали в виде военных атрибутов римских легионеров были укреплены снаружи и внутри здания. Искусно связанный с архитектурным обликом монументального здания декор, выполненный по рисункам Бове из небольших строгих ритмических рельефов, придал законченность всему сооружению – одному из лучших произведений классицизма в России.

О.И.Бове принадлежало конечное решение *Театральной площади*. Здания на площади были спроектированы Бове таким образом, что они ограничивали ее пространство одинаковыми по облику фасадами, создавая

прекрасный фон для величественного здания театра. *Большой театр* (1821-1824 гг.) был результатом творческого содружества А.А.Михайлова и О.И.Бове. Огромное здание театра высотой 37 метров господствовало над площадью и окружающей застройкой. Главный белокаменный фасад решен в наиболее выразительных формах. Восьмиколонный величественный ионический портик торжественно выделялся на фоне глухой поверхности стен, лишенных проемов. Особый эффект фасаду придала гипсовая квадрига Аполлона над портиком (скульптор П.К.Клодт), воплощающая величие идеи патриотизма.

В архитектуре общественных зданий, выстроенных О.И.Бове, им была продолжена художественная направленность классицизма послевоенных лет, который теперь приобрел более торжественную и парадную выразительность. Эта новая черта стиля ярко проявилась в облике здания *Первой градской больницы* (1828-1832 гг.). Бове сократил глубину парадного двора, вытянул здание вдоль улицы. Широкая парадная лестница подчеркивала общественное значение этого здания. Центр его фасада украшен восьмиколонным торжественным портиком ионического ордера, богато декорированным. Художественные достоинства, удобная планировка, просторные помещения, использование новейших достижений своего времени в оборудовании больницы позволяют включить ее в число наиболее значительных построек Москвы того времени.

Храмовой постройке Бове уделял меньше внимания, но все его произведения в этой области могут быть названы выдающимися (*церковь Николая Чудотворца* в Котельниках, *церковь Михаила Архангела* в Архангельском, *Троицкий собор* Данилово мужского монастыря). В 1828-1833 гг. О.И.Бове возвел монументальную ротонду – *церковь Всех Скорбящих Радости*. Облик этой церкви отличается величественной гармонией. В ротонде господствует строгий ритм четких геометрических форм, контраст больших гладких поверхностей стены и пышной орнаментики. Излюбленный в классицизме мотив арочного окна с ордерной вставкой получил здесь характер плоского декоративного пятна. Великолепный, тонко прорисованный орнамент из листьев аканта, пальметт и медальонов покрывает широкие архивольты арок, фризы ротонды и барабана; контрастно выделяясь на глади стены, он усиливает торжественный облик сооружения. Ритмический повтор округлых форм и линий придал ее облику цельность и гармоничную завершенность. Эта тема мастерски обыграна и в интерьере ротонды. Наиболее примечателен в ней круглый светлый интерьер с колоннадой, куполом и орнаментированным чугунным полом.

Широкое использование чугуна в архитектуре послевоенных лет – характерная особенность периода высокого классицизма. Она очень ярко проявилась в созданных Бове *Триумфальных воротах*, посвященных победе в Отечественной войне 1812 г. Облицованный белым камнем остов Триумфальной арки богато украшен архитектурным и аллегорическим скульптурным убранством, отлитым из чугуна по моделям скульпторов И.П.Витали и И.Т.Тимофеева. Так выполнены колонны, вертикальный строй которых завершают аллегорические женские фигуры – *«Твердость»* и



«Храбрость», горельефная скульптура над аркой (летающие Славы), колесница со статуей Победы в упряжке шести коней.

Выдающиеся композиционные и архитектурно-художественные достоинства небольшого усадебного ансамбля – *особняка Н.С.Гагарина*, созданного в традициях еще предвоенной Москвы, прочно вошли в историю архитектуры высокого классицизма. Дом, расположенный по центральной оси участка, организовывал планировку всего владения. Оно четко делилось на парадную часть и скрытую за ним хозяйственную. Центральный дом, расположенный в глубине парадного двора, соединен галереями с выходящими на линию улицы флигелями. Для придания общей композиции симметрии она соединена с домом полукруглой декоративной стенкой, имитирующей фасад левого крыла. Традиционной для городской усадьбы была и центрально-осевая композиция главного фасада с парадным портиком в центре. Дом Гагарина, поставленный на повышенном рельефе, с отступом от красной линии, - самый значительный в окружающей застройке, составлял тот необходимый пространственный акцент в динамичном развитии улицы, который лишал ее монотонности и был так традиционен для старой Москвы.

#### **Григорьев Афанасий Григорьевич (1782-1868 гг.).**

Расцвет творчества зодчего приходится на послевоенные десятилетия, когда он деятельно участвует в восстановлении и новой застройке Москвы. Григорьев вошел в историю русской архитектуры как автор проектов небольших особняков, им построено много жилых домов, характеризующих творческую манеру архитектора.

*Дом Лопухина-Станицкой* (1817-1822 гг.) - здание с портиком ионического ордера. Расположенные над окнами скульптурные акценты живописно гармонируют с гладью стен.

*Дом Хрущевых-Селезневых* (1814) на Пречистенке (сейчас музей А.С.Пушкина). Главный дом усадьбы – деревянный, оштукатуренный, на белокаменном цоколе, гармонически ясный, с уютными интерьерами, сдержанный, но весьма изящный по декору. Дом является одним из лучших образцов московского классицизма, с оригинальным сочетанием двух фасадов: одного торжественного, строгого, по линии улицы Пречистенки, другого – живописного, со сдвоенными колоннами, лепным фигурным фризом – со стороны Хрущевского переулка.

*Усадьба А.Г.Григорьева* в Милютинском переулке (1842-1843) интересна, как работа в ином стилистическом ключе знаменитого зодчего московского «послепожарного» ампира. Это маленький двухэтажный особняк с характерными для 40-50 годов обрамлениями пяти полуциркульных окон первого этажа.

Также А.Г.Григорьев являлся архитектором двух церковных сооружений: *Храм воскресения Словущего* на Ваганьковском кладбище и перестройка *Храма Большого Вознесения* у Никитских ворот.

Примером двойного авторства с Д.И.Жиллярди может служить здание *ремесленного учебного заведения* (ныне учебное здание МВТУ имени Н.Э.Баумана).

**Жилярди Дементий Иванович (1788-1845 гг.).** Ученик М.Ф.Казакова и продолжатель традиций архитектуры конца XVIII – начала XIX в. Он, не только учился у М.Ф.Казакова, но и занимался возрождением его творений, поврежденных пожаром 1812 г., в частности здания *Университета* (1817-1819 гг.); это была первая крупная работа Д.И.Жилярди.

Зодчий значительно изменил наружное оформление здания (лишь задний фасад сохранил прежнюю отделку). Однако он сохранил общую его композицию и объем. Ионический ордер Жилярди заменил на более монументальный дорический. В этой постройке молодой зодчий обнаружил тонкое искусство создавать декоративный эффект при помощи крайне лаконичных средств. Ему в высшей степени свойственно стремление тесно связать скульптуру с архитектурой. На уровне третьего этажа Жилярди расположил многофигурные рельефы (скульптор Г.Т.Замараев), посвященные торжеству науки и искусства.

Дорический ордер Д.И.Жилярди использовал и в колоннаде портика *дворца А.К.Разумовского* на Тверской улице, что придало ему большую выразительность. Подчеркнутая монументальность и героическая патетика была воплощена и в архитектуре ансамбля трех зданий *Опекунского Совета*. Три здания были объединены в одно протяженное сооружение. Средством архитектурной выразительности главного фасада ансамбля стало контрастное сопоставление подчеркнутой глади фасадной стены, лишенной оконных проемов, и легкой, как бы пронизанной воздухом ионической колоннады портика, поднятой на монолитный подиум с аркадами в центре. Фасад получил измельченную декорацию. Вместе с портиком центральной части фасада и купольным завершением это отражало характерную черту архитектуры той эпохи. Вестибюль первого этажа выделен парными колоннами. Высокие арки на сдвоенных колоннах поддерживают своды подкупольной части. Широкий, монументальный купол, завершающий здание, превратился в небольшой фонарь – источник света центрального зала. В этом приеме вновь сказалось «фасадное» решение темы, столь характерное для московской архитектуры этой эпохи. Здание *Опекунского совета* создавалось при участии А.Г.Григорьева.

Примером их содружества являются жилые дома, в частности *дом Луниных* (1818-1823 г.) на Никитском бульваре. Это здание дворцового типа, акцентированное глубокой многоколонной лоджией. Восьмиколонный дорический ордер архитектор использовал при сооружении здания общественного назначения - *Вдовый дом*.

Большую известность Д.И.Жилярди принесла его деятельность в усадебном строительстве. *Дом-усадебка Усачевых-Найденовых* отличается изысканными пропорциями и тщательной прорисовкой деталей.

Если высший градостроительный принцип – ансамблевість – в Москве до конца осуществлен не был, то в Петербурге была создана система архитектурных ансамблей. Начало формированию центра Петербурга положили архитекторы А.Н.Воронихин, А.Д.Захаров и Тома де Томон еще в первом десятилетии XIX века. Их творения – *Казанский собор*,

*Адмиралтейство и Биржа* – явились в России первыми примерами нового понимания городского ансамбля – открытого, органично связанного с планировочной тканью города. Этот принцип затем развили К.И.Росси и В.П.Стасов. Они создали блестящие ансамбли, прекрасно сочетающиеся с ширию реки. Это – *Марсово поле, Дворцовая и Сенатская площади*.

Другая группа петербургских ансамблей расположена вдоль главной магистрали города – Невского проспекта. Здесь по-новому трактуются важнейшие пересечения его с реками и каналами, где углы подчеркнуты величественными зданиями, поставленными в соответствии друг с другом. Это – *ансамбль Казанского собора, ансамбль Александринского театра и Михайловского дворца* с прилегающими улицами и площадями.

Вторая особенность архитектуры высокого классицизма – синтез архитектуры и монументальных декоративных искусств, особенно скульптуры, присуща большинству крупных петербургских зданий первой трети XIX века. Зодчие плодотворно сотрудничали с выдающимися скульпторами В.И.Демут-Малиновским, С.С.Пименовым, И.П.Прокофьевым, Ф.Ф.Щедриним и др.

#### **Воронихин Андрей Никифорович (1759-1814 гг.).**

Самые значительные сооружения, созданные Воронихиным в Петербурге, – *здание Горного кадетского корпуса (института) и Казанский собор* – знаменовали собой новую трактовку крупных общественных зданий как важных градоформирующих элементов.

В 1806-1808 гг. путем перестройки пяти жилых домов XVIII в. А.Н.Воронихин возвел *здание Горного кадетского корпуса (института)*. Приспосабливая к новым задачам существующие дома, зодчий создал величественный фасад с грандиозным двенадцатиколонным портиком дорического ордера. Здание Горного института весьма примечательно как пример искусного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры. Каменные изваяния перед портиком: Плутон, похищающий Прозерпину (скульптор В.И.Демут-Малиновский) и Геркулес, удушающий Антея (скульптор С.С.Пименов), а также фризové барельефы скульптора В.И.Демут-Малиновского, в аллегорической форме раскрывают функциональное назначение здания.

*Казанский собор* – крупный храм с колоннадой коринфского ордера формирует предхрамовую площадь. Собор сооружался как памятник русской славы. При этом должна была строго соблюдаться церковная традиция обязательной ориентации алтаря на восток. Поэтому храм выходит на Невский проспект северным боковым фасадом. Чтобы избежать чрезмерной монументальности, Воронихин ввел в архитектуру многочисленные статуи и барельефы, к исполнению которых были привлечены крупнейшие русские мастера – В.И.Демут-Малиновский, С.С.Пименов, Ф.Ф.Щедрин, И.П.Мартос и др.

А.Н. Воронихин – автор весьма выразительных садово-парковых сооружений. Ему принадлежат: *Розовый павильон, Висконтиев мост в Павловском парке, кабинет-Фонарик в Павловском дворце, фонтан-грот на склоне Пулковской горы, верхняя галерея каскада в Петергофе*. Известны

многие предметы прикладного искусства – вазы, настольные украшения, созданные по рисункам А.Н.Воронихина.

А.Н.Воронихин, подобно художникам эпохи итальянского Возрождения, сочетал в себе искусство зодчего, инженера, художника и декоратора.

#### **Захаров Андреян Дмитриевич (1761-1811 гг.).**

С 1805 г. практическая деятельность А.Д.Захарова сосредоточилась на проектировании и строительстве для Морского ведомства, ибо он назначен был главным архитектором Адмиралтейств-коллегии. Самой значительной работой А.Д.Захарова была коренная реконструкция *Адмиралтейства*.

При реконструкции Захаров учел значение здания Адмиралтейства в системе Петербурга, которое заключалось в том, что на его надвратную башню, созданную еще в 1730 г. архитектором И.К.Коробовым, были ориентированы три главные магистрали города. Старую башню с позолоченным шпилем Захаров заключил в новый «футляр», оставив неприкосновенным только шпиль. Первый этаж по всему периметру здания трактован как цокольный. Редко расположенные окна противопоставлены широкой глади стен, и в этом чувствуется отзвук монументальной русской архитектуры раннего средневековья. Скульптурное убранство не только органично взаимодействует с архитектурой, но и аллегорическими образами раскрывает назначение здания – центра управления морскими делами всей России. Средствами скульптуры воспеваются героизм русского народа, воспитываются патриотические чувства.

Кроме работы над Адмиралтейством, А.Д.Захаров в 1806-1808 г. занимался строительством *Провиантских складов* на левом берегу Невы напротив здания Горного института. Он придал им монументальный вид, при этом он учитывал роль их фасадов в сочетании с портиком Горного института.

Оригинальным культовым зданием, построенным А.Д.Захаровым, являлся *Андреевский собор*.

Исключительно важна роль А.Д.Захарова в создании ансамбля на восточной Стрелке Васильевского острова. Именно он разработал композицию генерального плана застройки. Этот замысел творчески реализовал Т.Томон, создав беспримечный архитектурный ансамбль.

#### **Тома де Томон (1760-1813 гг.).**

Самым крупным произведением Т.Томона был *Биржевой ансамбль* на восточной Стрелке Васильевского острова.

Стрелка Васильевского острова разделяет Неву на два рукава. Здесь образовалось обширное водное пространство, обрамленное самыми замечательными сооружениями Петербурга: Петропавловской крепостью с собором и дворцовой застройкой на противоположном берегу Невы (Зимний дворец, здание Эрмитажа). Строго симметричная композиция генерального плана биржевого ансамбля потребовала урегулирования береговой линии и постановки здания Биржи на оси Стрелки Васильевского острова. Перед зданием выдвинуты вперед Ростральные колонны – маяки, соответствующие разветвлениям главного русла Невы.

Оригинальной особенностью здания *Биржи* является то, что над дорической колоннадой поднимается объем, что придает колоннаде двойное значение: она принадлежит как зданию, так и окружающему пространству. Четко очерченный в своих границах, наподобие греческого перипетра, окруженный со всех сторон рядом колонн, объем здания Биржи словно стянул к себе не только постройки, воздвигнутые прежде на набережной Васильевского острова, но и здания, расположенные на противоположной стороне Невы. Важные стилевые качества Биржи – геометризм форм, их простота и мощь придают зданию монументальный облик; плоскости почти не тронуты декором, торцевые стены прорезаны арками, которым придана строго полуциркулярная форма. Функциональная сущность этого здания – храма морской торговли – отражена в каменных скульптурных композициях, венчающих торцевые колоннады: «Нептун с реками Невой и Волховом» (скульптор И.П.Прокофьев) и «Навигация с Меркурием и двумя реками» (скульптор Ф.Ф.Щедрин).

В другой постройке Т.Томона – *мавзолее «Супругу-благодетелю»*, воздвигнутом в Павловске, проявились близость архитектора к романтической концепции, изящество и тонкое мастерство. Зодчий сумел небольшое здание мавзолея ввести в живописное окружение свободно разбитого парка. Но романтическая концепция в архитектуре не дает своего собственного стилового выражения – классицизм остается незыблемым, он лишь скорректирован романтическим настроением, растворен в свободной стихии окружающей природы.

Все остальные произведения Т.Томона носили локальный характер, но отличались высоким художественным уровнем прорисовки образа и деталей: *Колонна Славы* в Полтаве в память об исторической победе над шведами в 1709 г, *символический мавзолей Павла I* в Павловске.

### **Стасов Василий Петрович (1769-1848 г.г).**

Архитектурная деятельность В.П.Стасова началась в годы господства строгого классицизма в конце XVIII в., когда зодчий воспринимал опыт московской архитектурной школы, оказавшей решающее влияние на его творчество. Последующее знакомство с петербургскими произведениями той же поры, а затем с классицизмом Франции, и особенно с подлинными античными сооружениями, послужило основой для его новаторской творческой практики. С 1811 года он активно участвовал в архитектурных конкурсах (Исаакиевский собор, театр на Дворцовой площади, здание Сената и Синода и др.), а также в формировании городских ансамблей.

В 1817-1819 гг. на Марсовом поле Стасов создал огромное величественное здание *Павловских казарм*. В его архитектуре и скульптурном убранстве зодчий отобразил героику суровых дней победоносной Отечественной войны 1812 г. и патетику послевоенных дней.

Одновременно на Марсовом поле В.П.Стасов полностью перестроил *корпуса придворных конюшен*. Дугообразная дорическая колоннада придала центру Петербурга общественно-представительный весьма эффектный характер.

В 1827- 1834 гг. В.П.Стасов возвел оригинальные Триумфальные ворота у заставы по дороге в Москву. *Московские ворота* – дорическая двухрядная колоннада, единственный по тому времени случай сборного строительства и использования большого количества металла.

В 1830-х годах, завершая недостроенный Ф.Б.Растрелли Собор Смольного монастыря, В.П.Стасов создал импозантную *предсоборную площадь и парадный въезд с парными флигелями и монументальной чугунной узорчатой оградой*. Чтобы подчеркнуть великолепную декоративную архитектуру собора, флигеля и ограду он решил в классицистическом характере.

Выдающимися памятниками архитектуры являются созданные В.П.Стасовым в Петербурге два пятиглавых собора, формировавшие силуэт окружающей застройки и примыкающие к ним площади (*Преображенский собор и Троицкий собор*). *Спасо-Преображенский* собор был сооружен на месте сгоревшей в 1825 г церкви Преображенского полка. Сохранив старые стены, внутреннюю планировку и общую объемную структуру, Стасов создал монументальный крестово-купольный 5-главый храм с мощным четырехколонным портиком ионического ордера. Деревянный резной иконостас и алтарная сень собора выполнены по его рисункам. Уникальным сооружением является ограда Преображенского собора, где столбы сделаны из соединенных цепями стволов пушек, захваченных в войне с Турцией, а решетка между столбами решена в виде копий.

*Троицкий собор* имеет более торжественный облик, он представляет собой крестообразное 5-купольное сооружение, украшенное монументальными портиками коринфского ордера и скульптурным фризом, контрастно выделяющимся на гладком фоне стен, в нишах установлены бронзовые фигуры ангелов (скульптор С.И.Гальберг). Сооружен в слободе Измайловского полка, в связи с чем, часто называют Измайловским.

Везде Стасов подчеркивает массу, ее пластическую тяжесть: купола грузны и статичны, колонны, обычно также внушительны и тяжеловесны, общий облик лишен изящества.

В Саратове им был сооружен оригинальный по композиции кубической формы однокупольный *собор Александра Невского* в честь Саратовского ополчения 1812 г.

Огромна роль В.П.Стасова в возобновлении Зимнего дворца после пожара 1837 г.: *Аванзал, Концертный зал, Иорданская лестница, Гербовый зал, Петровский зал, Большой Тронный зал*.

Творчество Стасова отличается простотой, величавостью, пластичностью форм и архитектурных образов. Он был реалистичен в своих проектах и вместе с тем новатором в технике, художественных приемах и средствах. В.П.Стасов, как и К.И. Росси, развил и претворил в жизнь основные принципы стиля высокого классицизма.

Новые особенности классицизма XIX века еще ярче проявились в произведениях К.И.Росси.

**Росси Карл Иванович (1775-1849 гг).** Как зодчий он формировался в духе архитектуры классицизма конца XVIII в. С 1814 г. он работал в Петербурге.

В 1818 - 1822 гг. К.И.Росси создал на Елагином острове замечательный *дворцово-парковый ансамбль*. Дворцу и служебным постройкам архитектор придал необычайно парадный вид, используя оригинальные композиционные приемы, колоннады дорического ордера и декоративную скульптуру. Композиционная доминанта парадного фасада, обращенного к Масляному лугу, - монументальный портик высотой в два этажа. Средняя часть портика по первому этажу прорезана тремя стеклянными полуциркульными дверями. В композиции дворца господствует полная симметрия объемов. Широкая каменная лестница разделяется на две небольшие. Начало лестничного марша акцентировано скульптурами львов, отлитых на Петербургском чугунолитейном заводе. По бокам спускаются плавно изгибающиеся пандусы, выразительно завершенные монументальными чугунными шарами.

В 1816 г. К.И.Росси был назначен одним из четырех главных архитекторов Комитета для строений и до 1832 г. активно участвовал в формировании основных архитектурных ансамблей центра Петербурга, осуществив по своим проектам *ансамбль Михайловского дворца* и площади; *ансамбль*, связанный с постройкой *Александринского театра* и прорезкой новой улицы; по его проектам были завершены ансамбли двух центральных площадей столицы – *Дворцовой* и *Сенатской*.

Архитектура *Михайловского площади* и *улицы* была задумана К.И.Росси в едином стиле и подчеркивала величественность и художественное превосходство *Михайловского дворца*, богато украшенного барельефами. В плане он представляет собой квадрат со скругленными углами, в который вписан восьмиугольный парадный двор. Росси придал фасаду здания подчеркнуто парадный характер, поставив его в центре великолепный коринфский портик, увенчанный фронтоном. Его колоннада поднята на рустованную аркаду, к которой с боков ведут два гранитных въезда, а спереди поднимается широкая лестница. Садовый фасад дворца оформлен как грандиозная, широко развернутая двенадцатиколонная лоджия, опирающаяся на высокую рустованную аркаду. Он более целостен, уравновешен, чем главный фасад. Во дворце были созданы блестящие в архитектурно-художественном отношении интерьеры: высокий *Вестибюль* с парадной лестницей и *Белоколонный зал*.

В 1828 г. началось создание беспримерного по масштабам и красоте ансамбля, ориентированного на Невский проспект. С этой целью К.И.Росси коренным образом реконструировал прилегающую часть города. Среди ансамблей Росси этот самый сложный и многокомплектный по своему составу. Он включает в себя кроме театра, здания библиотеки, павильонов соседнего, Аничкова дворца и другие элементы. В глубине Театральной площади, раскрытой на проспект, он расположил величественное здание *Александринского театра*, за которым по оси театра и площади проложил

улицу с тождественными по архитектуре административными зданиями с торговыми галереями на первом этаже.

Формирование Театральной площади началось с постройки *павильона* (1816-1818 гг.) в ограде сада *Аничкова дворца*. В композицию дворца включены статуи – торжественные образы русских воинов (скульптор С.С.Пименов). Центральное здание ансамбля - *Александринский театр* обращен в сторону площади глубокой многоколонной лоджией, пространство которой как бы является частью площади. Основное декоративное убранство здания театра – выразительный скульптурный фриз с античными театральными масками и гирляндами лавровых ветвей, статуи муз в нишах на торцевых фасадах и великолепная квадрига Аполлона на аттике главного фасада (скульпторы В.И.Демут-Малиновский, С.С.Пименов).

Другой важнейшей в описываемом ансамбле частью является новое *здание Публичной библиотеки*. Его фасад украшает большая по протяженности, но неглубокая лоджия с колоннами ионического ордера, поставленными почти вплотную к стене. Статуи между колоннами соответствуют назначению здания – одного из крупнейших хранилищ печатных произведений: античные мудрецы и писатели. Они исполнены скульпторами, постоянно работавшими с К.И.Росси.

В 1819 г. Росси задумал и создал грандиозную композицию из двух огромных *зданий*, предназначенных для *Главного штаба и министерств*. Сложность новой застройки состояла в архитектурной увязке новых зданий с уже существующими. Особая трудность заключалась в том, что два главных здания площади – Зимний дворец и Адмиралтейство – по архитектуре относились к совершенно разным стилям. Росси задумал облик новых зданий на площади, соединенных триумфальной аркой в формах высокого классицизма.

Выделение первого этажа, одинаковая высота зданий и равные расстояния между колоннами или осями окон – все это привело в гармонию разностилевую архитектуру зданий, а потому стали казаться второстепенными частные особенности декоративного оформления, используемого в стилях барокко и классицизма. В содружестве с известными скульпторами С.С.Пименовым и В.И.Демут-Малиновским К.И.Росси создал уникальное по величественности и красоте архитектурное произведение, украшенное многочисленными барельефами и статуями: летящие Славы, колесница Славы с упряжкой из шести лошадей.

Проект К.И.Росси *ансамбля Сенатской площади* был признан лучшим. Спроектированные в формах, напоминающих Адмиралтейство, *здание Сената и Синода* гораздо более пышны и торжественны, чем западный фасад Адмиралтейства. К.И. Росси возвел великолепную колоннаду на повороте главного фасада здания Синода и набережной Невы. В создании их скульптурного убранства участвовали постоянно сотрудничавшие с К.И.Росси скульпторы. Благодаря постройке этих правительственных зданий Сенатская площадь и замечательный памятник Петру I (Медный всадник) оказались в обрамлении торжественно-величавых фасадов в стиле высокого классицизма.



*Композиция Сенатской площади* ориентирована на Неву. Это особенно подчеркивает поворот фасада здания Синода к ее набережной. Он и невский павильон Адмиралтейства составляют своеобразные кулисы. Эта панорама является одним из самых впечатляющих видов Петербурга, свидетельствующим о взлете русского зодчества в первой половине XIX века.

Именно в первой трети XIX века русское градостроительство решительно выдвинулось на передний план в мировом зодчестве благодаря творческой деятельности замечательной плеяды выдающихся архитекторов: А.Н.Воронихина, А.Д.Захарова, Тома де Томона, О.И.Бове, В.П.Стасова и создателя непревзойденных архитектурных ансамблей К.И.Росси.

Начиная с 1830-х годов все больше сказывалось влияние капитализма и буржуазной идеологии на архитектуру, вследствие чего все более разнообразными становились типы зданий и сооружений, стилистическое единство классицизма подвергалось решительному пересмотру в связи с появлением новых заказчиков – представителей промышленной и торговой буржуазии.

В эпоху капитализма укоренились типы зданий, часть которых стала появляться в городах еще в конце XVIII в. К новым типам зданий и сооружений относятся разнообразные торговые, банковские, административно-конторские, учебные, научные, выставочные, зрелищные, музейные, больничные, казарменные, культовые здания, транспортные и инженерные сооружения.

К числу немногих мастеров, продолживших во второй трети XIX века традиции русского классицизма, принадлежал московский зодчий **Евграф Дмитриевич Тюрин (1792-1870 гг.)**.

Построенная по проекту Тюринна *университетская (Татьянинская) церковь* с полуротондой, охваченной полуколосьем колонн тосканского ордера (1833-1836 гг.), и тогда же построенный им *Нескучный (Александринский) дворец*, центр фасада которого подчеркнут красивой композицией из сдвоенных колонн, характеризуют классицистическую убежденность зодчего. В то же время в архитектуру *собора Богоявления* в Елохове (1835-1845 гг.) Тюрин привнес в убранство фасадов элементы, выходящие за рамки классицизма, в частности Ренессанса и Барокко.

Одним из последних «могикан» классицизма был **Петр Сергеевич Плавов (1794-1839 гг.)**. Его лучшим произведением считается *здание Обуховской больницы* (1836-1839 гг.). Здание отличается не только четкостью и красотой композиции, но и важным градостроительным значением, отлично формируя угол Загородного проспекта. Внутри здания размещена эффектная лестница в виде многоярусной ротонды. Композиция интерьера этой парадной лестницы относится к лучшим произведениям подобного рода периода господства классицизма.

С 1830-х годов начали проявляться признаки упадка классицизма и иное художественное понимание архитектуры даже в творчестве таких крупных архитекторов, как В.П.Стасов, К.И.Росси, О.Монферран и др. Это выражалось в отступлении от установившихся традиций и строгих правил стиля, в сухости и

измельченности форм и деталей, иногда в перегрузке декоративными элементами, в утрате масштабности.

Архитекторы с целью украшения фасадов и интерьеров начали прибегать к эклектическому сочетанию в одном произведении разностилевых элементов, все больше отходя от жестко регламентированных приемов и форм классицизма.

В данном отношении весьма характерен *Исаакиевский собор* (1818-1858 гг.) архитектора **Огюста Монферрана (1786-1858 гг.)** - представителя позднего классицизма. Его творчество знаменует переход от классицизма к эклектизму.

*Исаакиевский собор* – это самое грандиозное сооружение в русской архитектуре (высота более 101 м, диаметр купола около 25 м.) отличается чрезмерными основными элементами: колоссальными портиками коринфского ордера, украшенными статуями по углам и горельефами на фронтонах, кольцом колонн под куполом и пр. Обращает внимание и то, что классицистические портики сосуществуют рядом с обрамлением окон барочного характера. Интерьеры собора отделаны с небывалой роскошью малахитом, лазуритом, порфиром, мрамором разных оттенков, позолотой, бронзой, росписью, часть росписей была заменена мозаикой из смальты. Над украшением интерьеров работали скульпторы И.П.Витали, П.К.Клодт, Ф.П.Толстой и др., художники К.П.Брюллов, Ф.А.Бруни, В.К.Шебуев и др.

*Александровская колонна (Александрийский столп)* – монумент-памятник героизму русского народа в Отечественной войне 1812 г. на Дворцовой площади в Петербурге. Первоначально памятник имел форму обелиска, затем принял вид колонны (общая высота 47,5 м, самая высокая колонна в мире). Александровская колонна (названа в честь императора Александра I), увенчанная бронзовой капителью и скульптурой ангела с крестом (его лицу приданы черты Александра I; скульптор Б.И.Орловский), стала композиционным центром архитектурного ансамбля Дворцовой площади.

В 1930-х годах в архитектурных кругах появилось сомнение в современности классицизма и соответствии его русским художественным традициям, обычаям и условиям жизни. В это время возникает идеологическое течение – так называемое славянофильство, а в архитектуре в противовес классицизму, *русско-византийский стиль*, идеологом которого стал архитектор **Константин Андреевич Тон (1793 -1881 гг.)**.

В 1930-х годах К.А.Тон разработал сюиту проектов православных храмов в русско-византийском стиле, из которых самым значительным был *храм Христа Спасителя в Москве* (1837-1833 гг.). Этот храм явился завершением драматической истории с созданием храма-памятника славы русского народа и его героических войск, спасших Родину от наполеоновского нашествия в 1812 г.

Сущность русско-византийского стиля заключалась в использовании архитектурных образов и форм средневекового культового русского зодчества в эклектическом сочетании их с элементами византийской архитектуры. Обычно это крестообразные в плане церкви с большим центральным куполом на четырех внутренних опорах и колокольнями с малыми куполами на углах

здания. Этот прием позволял удовлетворять требованию Синода об обязательности пятиглавия.

Русско-византийский стиль особенно отчетливо воплотился в церковной архитектуре. В светском же зодчестве он проявился мало, хотя архитектор К.А.Тон и попытался его использовать в *Большом Кремлевском дворце (1839-1849 г.)*. В архитектуре его фасадов Тон воспроизвел черты русско-византийского стиля, используя для этого некоторые формы соседнего Теремного дворца (XVII в.), в частности, обрамление его окон, многократно повторив их в сильно увеличенных размерах. В огромном дворце торжественные залы разных стилевых характеристик названы именами святых покровителей российских орденов: Георгиевский, Владимирский, Андреевский, Александровский и др. Это должно было символизировать незыблемость императорской власти, в то время как грандиозный дворец олицетворял величие Российской империи.

Архитектура 30-40-х годов в России характеризуется пестротой художественных образов и крайне неоднородна по своему характеру – еще сохранял значение вступивший в свою самую позднюю, но еще не совсем угасший классицизм; в церковной архитектуре почти безраздельно господствовал русско-византийский стиль, наряду с которым сосуществовало стилизаторство преимущественно западного средневековья.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте общую характеристику архитектуры России первой половины XIX века.
2. Чем отличается архитектура Москвы от архитектуры Петербурга данного периода?
3. Назовите известных архитекторов Москвы и их основные архитектурные сооружения.
4. Раскройте специфику архитектуры России первой половины XIX века на примере архитектурных сооружений О.Бове, А.Григорьева, Д.Жилярди.
5. Какая наиболее существенная особенность русской архитектуры проявилась в творчестве известных архитекторов Петербурга?
6. Назовите ведущих архитекторов Петербурга.
7. Сделайте анализ творческой деятельности архитектора К.Росси.
8. Чем отличается творчество зодчего В.Стасова? Сделайте анализ его сооружений.
9. Выделите оригинальные особенности биржевого ансамбля Тома де Томона на восточной стрелке Васильевского острова.

10. Охарактеризуйте соборные постройки Петербурга.
11. Определите сущность русско-византийского стиля.
12. Сделайте анализ творчества Огюста Монфферана.

## 1.2. Скульптура первой половины XIX в

Начавшийся в последней четверти XVIII столетия подъем искусства скульптуры продолжался в течение всего первого тридцатилетия XIX века. События Отечественной войны 1812 года предопределили темы героики и национального торжества в монументальной скульптуре.

Чрезвычайно ценны достижения русской скульптуры начала XIX века в области синтеза скульптуры и архитектуры. Плодотворный союз ведущих мастеров скульптуры с выдающимися зодчими Росси, Воронихиным, Захаровым увенчался созданием замечательных примеров скульптурного убранства знаменитых зданий Главного штаба, Горного института, Адмиралтейства и многих других.

**Щедрин Феодосий Федорович (1751-1825).** Уже в раннем творчестве Щедрина, еще во многом связанном с традициями барокко («*Марсий*», гипс), сказались типичные для классицизма представления о гармонически прекрасной личности («*Спящий Эндимион*», бр). В полной мере возвышенные идеалы русской классицистической эстетики выразились в созданных Щедриним в 90-х годах совершенных образах человеческой красоты («*Венера*», мр.), в его монументально-декоративной пластике, часто проникнутой гражданственным пафосом, органически синтезирующей образно-содержательное и декоративное начала (барельеф «*Несение креста*» для *Казанского собора, кам.; скульптурное оформление Адмиралтейства*)

Интересно скульптурное украшение Надвратной башни Адмиралтейства, ворота которой украшают колоссальные аллегорические изваяния из пудостского камня – *нимфы*, поддерживающие небесную и земную сферы. Скульптурные группы расположены на цветном (желтом) фоне гладкой стены, что усиливает их эмоциональное воздействие. Со стен, располагаясь над окнами, спокойно взирают морские божества: *наяды и тритоны, владыка морей Посейдон (Нептун) и его супруга Амфитрита*. Завершают убранство первого яруса скульптуры четырех героев Древней Греции: легендарных участников Троянской войны – *Ахилла, его сына Неоптолема и Аякса* – и знаменитого полководца *Александра Македонского*. Колоннаду второго яруса венчают двадцать восемь скульптур, продолжающих вертикальный рисунок колонн. Это олицетворение четырех времен года, четырех ветров, четырех стихий, а также древнегреческая муза *Уrania* (покровительница астрономии) и египетская богиня *Исида* (защитница мореплавателей). Каждый скульптурный образ повторен дважды, но зритель этого не замечает, так как взгляд воспринимает всегда только две стороны башни. Все декоративное убранство выполнила в 1812-1813 гг. группа российских скульпторов во главе с Щедриним.

Понимание задач классицизма Щедриным было близко художественному мышлению архитектора А.Д.Захарова, автора проекта Адмиралтейства. Свободное преломление античных канонов, естественная красота ритмов, соразмерность мощных пропорций скульптурного убранства здания удивительно точно соответствует замыслу зодчего.

В начале XIX века Ф.Щедрин участвовал в перестройке Большого каскада в Петергофе. Он явился автором фонтанной группы «Сирены» у ковша Морского канала (1805) и статуи «Нева».

В начале XIX века важную роль в развитии русской классицистической скульптуры по-прежнему играет творчество **Мартоса Ивана Петровича (1754-1835)**. В это время произведения Мартоса приобретают новое звучание.

В начале столетия большое развитие получила мемориальная пластика. В надгробиях, исполненных Мартосом, прослеживаются традиции античной классики; создается скорбное настроение при помощи обобщенной пластической формы, силуэта и движения драпировок; образы наделяются идеально бесстрастными лицами. Вместе с тем в самой скульптуре сохранено живое человеческое чувство, сдержанная эмоциональность, лиризм. Для ранних произведений Мартоса (*надгробие С.С.Волконской, М.П.Собакиной*) характерны строгая композиция, искусное совмещение высокого и низкого рельефов, виртуозная моделировка форм. В дальнейшем Мартос уходил от барельефного принципа композиции, обособляя человеческие фигуры от скульптурного фона; разнообразил положение фигур скорбящих (*надгробие Н.И.Панина*, образный строй усложнялся и порой драматизировался (*надгробие Е.И.Гагаринной*); более точно передавал формы человеческого тела, обращаясь к монументальной скульптуре (*надгробие А.И.Лазареву*).

С 1804 года начинается длительная работа Мартоса над памятником русским национальным героям *К.Минину и Д.Пожарскому*. Торжественное открытие монумента в Москве на Красной площади состоялось 20 февраля 1818 года. Создание памятника героическим сынам Отечества проходило в годы патриотического подъема и отражало настроение этих лет.

Памятник представляет собой величественную монументальную композицию – двухфигурную группу, помещенную на гранитном пьедестале, в который с двух сторон вделаны бронзовые барельефы. Призывая к спасению Отечества, Кузьма Минин вручает Пожарскому оружие. Поднимаясь со своего ложа (он был ранен) Дмитрий Пожарский, следуя призыву, принимает меч – такова сюжетно-тематическая завязка произведения.

Главной целью для скульптора была передача героического начала – непоколебимой стойкости обоих героев, выступающих на защиту Родины. Попутно перед ним возникла чрезвычайно трудная задача: следовало объединить сидящую и стоящую фигуры так, чтобы колоссальная монументальная композиция сохраняла выразительность с самых разных точек зрения. Первоначальное месторасположения памятника было прямо против Кремля, в настоящее время он передвинут и стоит у храма Василия Блаженного.

Идеи высшего гражданского долга и подвига Мартос воплотил в простой и лаконичной форме. Одежда Минина – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском – доспехи и щит с изображением Спаса. Жестом правой руки Минин указывает на древний Кремль. Благодаря тонко найденному наклону кисти скульптор усиливает взаимосвязь монумента с площадью и как бы побуждает зрителя начать обход всей композиции. Главная основная точка зрения на памятник открывается со стороны кремлевской стены, откуда становится понятной вся сцена: горячее убеждение и призыв Минина к Пожарскому выступить за освобождение Москвы от интервентов. Взволнованно поднятое кверху лицо Пожарского и прежде всего его движение руки, берущейся за протянутый меч, свидетельствуют о том, что зов Минина услышан. При продолжении обхода памятника основное внимание зрителя приковывает уже фигура Пожарского. Удивительно хорошо продуманное композиционное решение группы и разворотов фигур делают это произведение выразительным и сзади, откуда, например, ясно видны правая рука Пожарского.

В работе над монументом Мартос придерживался классицизма, в то же время, выражая общее для эпохи стремление к национальности народности, он делает ряд шагов к реализму. В лицах Минина и Пожарского выражен национально-русский тип, традиционные для классицизма античные костюмы заменены похожими на древнерусские. Но главное в том, что в образах исторических героев воплощены народный патриотизм времен Отечественной войны, идеи гражданского долга и готовности к подвигу.

Среди поздних работ выделяется памятник *Ришелье* в Одессе (1823-1829).

В памятнике *М.В.Ломоносову*(1826-1829), установленному на родине ученого в Архангельске, скульптор воплотил вдохновенный облик великого ученого и поэта.

### **Иван Прокофьевич Прокофьев (1758-1828).**

В статуе «*Актеон, преследуемый собаками*» (бр.,1784) сильное и легкое движение юной обнаженной фигуры передано Прокофьевым с большим мастерством.

Больше всего Прокофьев известен как мастер рельефа; в этой области он создал свой индивидуальный стиль, свою манеру. Особенности античного рельефа Прокофьев воспринял с большей последовательностью, чем другие представители русского классицизма. Произведениям Прокофьева присуща высокая культура в разработке драпировок, тонкое понимание их взаимодействия с человеческим телом. У Прокофьева в трактовке человеческого тела постоянно присутствует чувственная мягкость. В его произведениях звучат идиллические ноты.

Все это с наибольшей очевидностью проявляется в обширной серии гипсовых рельефов Прокофьева, украшающих парадную лестницу Академии художеств, дворец Строгановых, Павловский дворец. Это довольно сложные аллегории, посвященные в основном различным видам художественного

творчества. Идиллические по духу рельефы с их мерным и плавным ритмом знаменуют переход Прокофьева к классицизму.

Особую роль в архитектурном решении *Биржи* архитектора Тома де Томона играет *скульптура*, напоминая о назначении сооружения, исполненная Прокофьевым. На главном (восточном) фасаде навстречу течению реки возносит руку бог морей Нептун, приветствуя и усмиряя ее. Он мчится на колеснице, запряженной морскими конями. Стихия воды представлена скульптурными образами двух российских рек – Невы и Волхова. На противоположном фасаде величаво сидит женщина в античных одеждах – это аллегория Навигации. Она беседует с богом торговли Меркурием.

Прокофьев – автор декоративных статуй и групп для фонтанов Петергофа («Тритоны», «Волхов»), созвучных своей бурной патетикой барочной архитектуре ансамбля; *барельефы* на фронте портика колоннады *Павильона Трех граций*, возведенного по проекту Камерона против фасада Павловского дворца в Собственном садике. На одном, обращенном к дворцу, изображен Аполлон, на противоположном – богиня мудрости Минерва. Также Прокофьев – автор монументального, полного драматизма рельефа «Поклонение медному змию» на аттике Казанского собора.

Значительны работы Прокофьева в области портретной скульптуры. Сохранились два *терракотовых бюста* его работы – *А.Ф. и А.Е. Лабзиных*. По простоте и интимности трактовки образов эти произведения обнаруживают значительную близость к живописным портретам русских мастеров конца XVIII – начала XIX века.

В начале XIX века из среды молодых скульпторов, начинающих постоянно работать в содружестве с архитекторами, выделяются будущие знаменитые мастера-монументалисты **Василий Иванович Демут-Малиновский (1779-1846)** и **Степан Степанович Пименов (1784-1833)**.

Совместная работа Пименова и Демут-Малиновского началась с Казанского собора А.Н.Воронихина. **Пименову** было поручено исполнить *статую киевского князя Владимира (бр.)*, предназначенную для установки в портике собора. Он изобразил Владимира героем-полководцем, мастерски передав силу и напряженность его образа. Сурово и сосредоточено его лицо. Свободна и независима его поза. Правой рукой он сжимает крест, в левой – короткий меч. Стремясь к передаче национального облика своего героя Пименов, однако, не смог полностью освободиться от условностей академического искусства. По окончании модели этого произведения скульптору была поручена *статуя Александра Невского*. **Демут-Малиновский** для Казанского собора выполнил *статую Андрея Первозванного*, украшающую нишу северного портика собора.

**Демут-Малиновский**, сотрудничая с архитектором А.Н. Воронихиным, участвовал в создании одного из красивейших *интерьеров Павловского дворца «Кабинета-фонарика»* с фигурами *кариатид* (по греческой мифологии женщины, поддерживающие небесный свод). Легкими, почти воздушными кажутся лепные женские фигуры на фоне пейзажа, который открывается за прозрачной стеклянной стеной.

Особенно удачным оказалось скульптурное оформление здания Горного института (арх. Воронихин). Это пример искусного синтеза архитектуры и монументальной скульптуры. Каменные (из пудостского камня) изваяния (высотой 3,5 м.) перед портиком и барельефные фризы на крыльях здания в аллегорических образах античной мифологии раскрывают функциональное назначение здания, связанное с изучением недр земли. Одно изваяние (слева) изображает *Плутона, похищающего Прозерпину* (скульптор **В.И. Демут-Малиновский**), другое – *Геркулеса, удушающего Антея* (скульптор **С.С. Пименов**). Могучим исполином с полным спокойствия лицом изображен Плутон. Его непоколебимая решимость резко контрастирует со слабым сопротивлением и бессильным отчаянием Прозерпины. Сильными руками удерживает бог подземного царства отталкивающую его юную богиню. Лицо Плутона мужественно и величественно; закинутая над головой рука выражает глубокую скорбь Прозерпины. У ног лежит трехголовый пес Цербер, легендарный страж подземных богатств, охранявший выход из царства мертвых Аида. Мастерам удалось убедительно передать борющихся героев, драматизм и огромное физическое напряжение происходящего.

*Фризовые барельефы «Приход Аполлона к Вулкану за изготовленной для него колесницей» и «Венера, требующая у Вулкана доспехи Марса»* (скульптор **Демут-Малиновский**) венчают крылья здания. На правом фризе – лучезарный Аполлон с лирой в руке, сопровождаемый своими веселыми спутницами-музами, приближается к сидящему у наковальни Вулкану, требуя колесницу, которую уже везут четыре кузнеца; четыре других стоят у скал с поднятыми молотами. На левом – изображены добыча руды и изготовленные доспехи Марса, латы и шлем, которые несут к Вулкану. Перед ним стоит пришедшая за доспехами Венера, окруженная грациями и амурами.

**Демут-Малиновский и Пименов** приняли также участие в работах для Адмиралтейства, исполнив *три колоссальные фигуры, олицетворяющие страны света* и установленные на высоких гранитных постаментах со стороны набережной Невы.

Тема народного героизма и самоотверженной борьбы простых русских людей с наполеоновскими полчищами, столь популярная в искусстве начала века, нашла яркое выражение в произведении **Демут-Малиновского «Русский Сцевола»**. Всех вдохновлял и звал к подвигу героический поступок легендарного римского юноши Муция Сцевола, замыслившего убить этрусского царя, осаждавшего Рим (около 507 года до н.э.). Замысел не удался – Муций был схвачен, и ему грозила смерть. В доказательство своей неустрашимости он в присутствии царя положил свою руку в огонь жертвенника и дал ей гореть, не издав ни одного звука. Царь отпустил Муция и отступил от Рима. Благодарный народ дал ему прозвище «Левша» (Сцевола). Демут-Малиновский дал яркий образ сильного русского богатыря. В смелом взмахе поднял топор. С глубоким чувством исполняемого им долга смотрит русский Сцевола на левую руку. Не дрогнет ни один мускул его могучего тела. Типичное русское лицо в ореоле кудрявых волос обрамлено бородкой. Лишь



нагота да повязка на бедрах напоминает о влиянии античных традиций, но в целом перед нами русский человек в его мужественном величии.

Наряду с наружной монументальной и монументально-декоративной скульптурой **Пименовым и Демут-Малиновским** создавались произведения, предназначенные для интерьеров. Знамениты их горельефные композиции, изображавшие в аллегорической форме «*Архитектуру*» и «*Живопись*». Их можно видеть и поныне над чугунной лестницей в здании Академии художеств в Санкт-Петербурге ( вместе с рельефами: Мартоса – «Скульптура» и Прокофьева – «Воспитание»).

Хорошо известны достижения **Пименова** в мелкой пластике. Им были разработаны модели фарфоровых настольных украшений для известного Гурьевского сервиза; модель бронзовой люстры в Белом зале Государственного русского музея.

Примерно с 1917 года **Пименов и Демут-Малиновский** начинают сотрудничать с архитектором К.И.Росси, принимая самое активное участие в скульптурном оформлении Елагина дворца, Михайловского дворца, ансамбля Александринского театра.

*В Овальном зале Елагина дворца Демут-Малиновский* сделал для стен четыре прямоугольных и два полукруглых барельефа с изображением сцен праздничного жертвоприношения в честь военных побед, а для овального купола – шестнадцать кариатид, женские фигуры со светильниками и барельефы. Стройные высокие фигуры кариатид, весталок, ритмические движения крылатых Побед у светильников, подчеркнутые вертикали в композициях барельефов прекрасно гармонировали со всем стилем зала.

*В Михайловском дворце Демут-Малиновский* сделал сорок четыре барельефа на фасадах между окон второго этажа. Особенно эффектно была оформлена центральная часть садового фасада – вид лоджии, увенчанной аттиком с двумя фигурами, стоящими по сторонам герба, с расположенными плавно ниспадающими линиями знаменами и другими трофеями.

Основное декоративное убранство здания *Александринского театра* – выразительный скульптурный фриз с античными театральными масками и гирляндами лавровых ветвей, статуи муз (Терпсихоры и Эраты) в нишах на торцевых фасадах и великолепная квадрига Аполлона на аттике главного фасада (**Демут-Малиновский, Пименов**).

Другой важнейшей в этом ансамбле частью является новое здание *Публичной библиотеки*. Его оформление исполнено **Пименовым и Демут-Малиновским**, скульпторами, постоянно работавшими с К.И.Росси. Фасад здания украшает большая по протяженности, но неглубокая лоджия с колоннами ионического ордера, поставленными почти вплотную к стене. Статуи между колоннами как бы застыли в величаво-спокойных позах. Как и на здании театра, скульптура была выбрана соответственно назначению здания – одного из крупнейших печатных произведений. Аттик увенчан фигурой Афины – богини мудрости, а статуи между колоннами изображают античных мудрецов и писателей: Геродота и Демосфена (Демут-Малиновский), Евклида, Гомера и др. (Пименов). В композиции фасадов, находящихся на противоположной

стороне площади павильонов у сада Аничкова дворца тоже включены статуи – торжественные образы русских воинов (Пименов).

Кульминационным пунктом органического слияния скульптуры с архитектурой в творчестве мастеров-монументалистов **Пименова и Демут-Малиновского** явилось *скульптурное оформление арки Главного штаба*. Триумфальная арка богато оформлена бронзовой скульптурой – фигуры воинов, военная арматура, фигуры летящих «слав» и т.п. Венчает арку торжественная колесница Славы, превосходная скульптурная группа, исполненная величия, мощи и размаха, звучащая как подлинный гимн Победе. Центральная в этой группе – крылатая Слава, стоящая в колеснице с высоко поднятой в руке эмблемой государства и другой рукой протягивающая лавровый венок. Шестерка коней размеренно и сильно увлекает колесницу навстречу зрителю. Это движение сдерживают и одновременно направляют в стороны фигуры пеших воинов, ведущих крайних коней. Арка штаба с ее скульптурой становится художественным центром здания, раскрывающим образно-пластическими средствами монументально-декоративной скульптуры торжество русских войск над Наполеоном.

Талантливым мастером монументально-декоративной скульптуры был **Иван Иванович Теребнев (1780-1815)**. Его скульптурным произведениям, воплощавшим патриотические идеи в характерных для классицизма аллегорических и мифологических образах, свойственны органическое сочетание с архитектурой, ясность композиционных построений, пластичная сочность в трактовке формы.

Наиболее значительные скульптурные произведения были созданы Теребневым для здания Адмиралтейства. Им выполнены все фронтовые композиции, барельефные фигуры летящих Слав над главными воротами и на павильонах со стороны Невы, а также несколько круглых статуй для вестибюля здания. Лейтмотивом всего пластического декора стала тема возрождения русского флота, которая получила наиболее глубокое и мастерское раскрытие в центральном произведении всего ансамбля – горельефа на аттике над карнизом парадных ворот «*Восстановление флота в России*». Аллегорическая композиция, в центре которой Нептун, вручающий Петру Великому трезубец, решена по канонам классицизма. Полная гражданского пафоса, она отличается реалистическим подходом в изображении персонажей и деталей.

На фронте восточного портика Теребнев изобразил многофигурную композицию «*Афина, венчающая труды художников*»; во фронтоне западного портика – «*Афина, награждающая за военные и морские подвиги*».

Над главными воротами помещены рельефные фигуры *летящих Слав*. Представленные в стремительном движении, они осеняют своими победными знаменами всех входящих в Адмиралтейство – центр русского флота. Аналогичны по содержанию и пластике фигуры *Слав*, изображенные на невских павильонах, но движение их еще более динамично: держа в руках лавровые венки и трубя победную песнь, они устремляются навстречу друг другу. Органично связанные с закруглением арки, фигуры и композиционно, и

пластически, и идейно продолжают и развивают выраженную в архитектуре здания тему триумфа.

Значительный вклад в развитии русской скульптуры первой половины XIX века внес **Борис Иванович Орловский (1793-1837)** – последний большой мастер русского классицизма, мысливший категориями целостного городского архитектурного пространства. Настоящая фамилия скульптора Смирнов, а прозвище Орловский он получил по месту рождения, выходец из крестьян. В начале 1820-х годов Орловский побывал в Италии, где учился у знаменитого скульптора Б.Торвальдсена. Во время пребывания в Италии Орловский создал статуи «Парис», «Фавн с цевницей», а также скульптурную группу «Сатурн и вакханка», которые свидетельствуют о том, что молодым скульптором успешно усвоены классицистические традиции ваяния.

Успешно работал Орловский и в содружестве с архитекторами. По модели скульптора была выполнена колоссальная «*фигура Ангела*», венчающая Александринскую колонну, воздвигнутую по проекту Монферрана на Дворцовой площади Петербурга. В чертах лица ангела прослеживается очевидное сходство с Александром I. Ангел в развевающихся одеждах, со склоненной головой и вздетой правой рукой попирает крестом змия, олицетворяющего зло, коварство, хитрость. Скульптор учел все возможные ракурсы и точки обзора. Четко прочитывается силуэт ангела на фоне неба, он как бы продолжает движение победоносной колесницы с фигурой Славы на здании Главного штаба. В уже сложившийся ансамбль Орловский удивительно тактично вписал романтическую по духу и классицистическую по форме статую ангела, органично дополнив композицию площади.

Классицистические, романтические и реалистические тенденции соединились в работе «*Ян Усмарь, останавливающий разъяренного быка*».

Целый ряд эскизов и моделей был сделан Орловским для скульптурного оформления *Триумфальных ворот у Московской заставы* в Петербурге, построенных архитектором В.П.Стасовым.

Непосредственного решения задач синтеза скульптуры и архитектуры требовала от Орловского работа над созданием наиболее значительных произведений – «*памятников фельдмаршалам М.И.Кутузову и М.Б.Барклаю-де-Толли*» перед Казанским собором в Петербурге (арх. Воронихин). Еще одна задача – форменные мундиры полководцев, как нечто временное, преходящее, претили классицистической эстетике, мешали героизации образов. Орловский блестяще справился со всеми поставленными задачами. В его решении определенная натурализация (костюмы, портретность) выигрышно подчеркивает индивидуальность полководцев, не снижая возвышенного строя образов. На простых гранитных постаментах (по проекту архитектора В.П.Стасова) на фоне портиков северной колоннады собора четкими силуэтами выделяются величественные бронзовые, частично задрапированные, фигуры полководцев. Роль Кутузова подчеркнута активным движением его левой руки, указывающей жезлом вперед и вверх. Его нога попирает свернутое французское знамя. Такое же знамя у ног Барклая-де-Толли. Сам облик

Баркляя, характер его сдержанных жестов, поза с убедительностью раскрывают трагическую и доблестную судьбу полководца.

Создавая памятники полководцам, Орловский, так же, как и Мартос, пользуется скульптурными принципами, воспринятыми от учителей-классицистов. Он добивается монументальности и слитности памятников с классическим ордером сооружения Воронихина. При этом заметен дальнейший шаг к реализму в передаче портретных черт героев, их психологической характеристики и исторической роли.

В творчестве русских скульпторов начала XIX века портрет занимал относительно второстепенное место. Мастером, настоящим призванием которого оказался именно портретный бюст, был **Самуил Иванович Гальберг (1787-1839)**.

Представитель классицизма, учившийся в академии у Мартоса, он на протяжении десяти лет работал в Германии и Италии. Под заметным влиянием Торвальдсена скульптор выполнил статую *«Ахиллес»*. Более самостоятельный характер носила выполненная в мраморе статуя *«Начало музыки. Фавн, прислушивающийся к звуку ветра в тростнике»*

Гальберг-портретист традиционную форму классического портрета стремился наполнить новым, современным звучанием, передать внутреннюю значительность своей модели, тонко ощущая ее индивидуальность. Именно поэтому Гальберг с особым воодушевлением портретировал людей искусства, поэтов, художников. Отмечен романтическими веяниями бюст генерал-адъютанта и покровителя художников В.А.Перовского, который до недавнего времени считался портретом его брата, выступавшего под псевдонимом Антоний Погорельский.

Используя формы античных бюстов, Гальберг создавал портреты, точно передающие черты и характерное выражение лица модели (*«Портрет И.А.Крылова»*, *«Портрет И.Мартоса»*). *«Портрет А.С.Пушкина»* был признан современниками «превосходнейшим изображением великого поэта».

Высокий подъем русской скульптуры в начале XIX века нашел выражение и в так называемых малых формах скульптуры, например в медальерном искусстве. Крупнейшим русским мастером-медальером был **Феодосий Петрович Толстой (1783-1873)**. Толстой – художник-дилетант. Он получил образование в Морском корпусе, одновременно посещая вечерние классы Академии художеств, где его наставником был И.Прокофьев. Уже в 1809 году его избрали почетным членом академии за восковой барельеф *«Триумфальный въезд Ромула в Рим»*, а в 1810 году назначили медальером в Монетный департамент. Толстой создавал медали в стиле классицизма. Двадцать лет скульптор упорно трудился над двадцатью одной медалью, в которых запечатлены события только что окончившейся Отечественной войны.

События войны 1812 года мастер представил как единоборство древних славян со своими врагами и показал в возвышенном, идеально, обобщенном виде – в традициях классицизма. Цикл начинается композицией, посвященной Александру I, - *«Родомысл девятого на десяти века» (1813/1814)*. Русский

император показан в образе славянского бога Родомысла, на его щите изображена битва богов.

На второй медали – «*Народное ополчение*»(1816) Россия в образе Родины-матери вручает своим сыновьям боевые мечи. В работе «*Бородинская битва*»(1816) драматизм событий передает выразительная группа из трех сражающихся воинов. Еще напряженнее выглядит «*Бой при Малом Ярославце*»(1817-1818): русский богатырь резким движением руки ломает меч врага. Бегство Наполеона через Неман изображено в аллегорической форме. Воин, черты лица которого напоминают Наполеона, стремительно перешагивает через старца, спокойно спящего на земле, - образ реки Неман. В 1828 году Толстой создает медальон «*Сражение при Бриенне в 1814 г.*», в 1829 – «*Битва при Арси-сюр-Об*».

Серия медалей Толстого стала одним из лучших памятников русскому народу – победителю в войне с Наполеоном. После завершения этой работы мастер получил заказ от императора Николая I на цикл медалей, посвященных русско-персидской и русско-турецкой войнам.

В 1814-1816 годах Толстым исполнены четыре барельефа со сценами из «*Одиссеи*» Гомера. Творческое наследие Ф.П.Толстого составляют не только медали и рельефы, а также бюсты, статуи и монументальные рельефы. Знаток античности, тончайший мастер, Толстой сумел соединить героической возвышенное с интимным, глубоко личным и лирическим, иногда окрашенным даже романтическим настроением, что так характерно для русского классицизма.

### **Вопросы и задания для самоконтроля**

1. Сделайте анализ творчества Ф.Ф.Щедрина.
2. Какая наиболее существенная особенность русской скульптуры проявилась в творчестве Ф.Ф.Щедрина?
3. Дайте определение «мемориальной пластики».
4. Сделайте анализ творческой деятельности И.П.Мартоса.
5. Выделите художественные особенности памятника Минину и Пожарскому скульптора И.П.Мартоса.
6. Охарактеризуйте творчество И.П.Прокофьева.
7. Охарактеризуйте скульптурное оформление арки Главного штаба.
8. Выделите особенности сотрудничества С.С.Пименова В.И.Демут-Малиновского с архитектором К.И.Росси (на примере скульптурного оформления Елагина дворца, Михайловского дворца, ансамбля Александринского театра).
9. Сделайте анализ сотрудничества В.И.Демут-Малиновского с архитектором А.Н.Воронихиным (на примере аллегорических скульптурных образов Горного института).

10. Как отразилась тема народного героизма и самоотверженной борьбы простых русских людей с наполеоновскими полчищами в произведении В.И. Демут-Малиновского «Русский Сцевола»?
11. Выделите оригинальные особенности творчества И.И. Терещенко.
12. Чем отличается творчество Б.И. Орловского? Сделайте анализ его скульптур.
13. Дайте определение медальерному искусству.
14. Сделайте анализ творчества Ф.П. Толстого.

### 1.3. Живопись первой половины XIX в

Для изобразительного искусства начало XIX столетия – золотой век. Именно в это время русские художники достигли высочайшего мастерства, что позволило им встать в один ряд с лучшими мастерами европейского искусства.

В конце XVIII – начале XIX века ведущим стилем русского изобразительного искусства являлся классицизм. Оплотом классицизма в России была Академия художеств, требовавшая обязательного следования строгим канонам классицизма и поощрявшая написание картин на исторические, библейские и мифологические сюжеты. Не случайно в истории русской живописи классицизм часто именуется «академизмом». Исторический жанр, в котором по преимуществу работали академики, считался в Академии художеств самым «высоким» жанром.

Тем не менее, настоящие творцы и в жестких рамках классицизма сумели не только выразить себя, но и претворить в жизнь новые для тех лет эстетические идеалы, включая вдохновенное отражение патриотического пафоса эпохи, рожденного победой в Отечественной войне 1812 года.

**Андрей Иванович Иванов (1776-1848)** – отец знаменитого Александра Иванова. Свои творения он в основном посвящал героям древней истории России. Наиболее удачны его картины «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году» и «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косоожским князем Редедей».

Его однофамилец **Дмитрий Иванович Иванов (1782-1810)** писал типичные для классицизма произведения: фигуры на его картинах напоминают скульптуры, композиция геометрически выверена. Таково полотно «Марфа Посадница»: пустынный Феодосий Борецкий вручает меч Мирославу для борьбы за независимость Новгорода. Это яркое произведение высокого классицизма.

**Василий Кондратьевич Сазонов (1789-1870)**. В его историческом полотне «Первая встреча Игоря с Ольгой» прослеживается интерес к бытовым деталям, характеры выписаны в лирическом ключе.

Виднейшими представителями академического искусства начала XIX века были А.Е. Егоров и В.К. Шебуев, великолепнейшие мастера рисунка в чисто классическом стиле.

**Василий Кузьмич Шебуев (1777-1855).** Ранние его работы весьма динамичны, но очень скоро динамизм уступает место некоей успокоенности. Ярким примером является сепия *«Возвращение блудного сына»*.

В картине *«Подвиг купца Иголкина»* Шебуев стремился в деталях передать колорит времени, чем пренебрегали художники предыдущего периода (шведы в картине одеты в исторически верные мундиры).

**Алексей Егорович Егоров (1776-1851).** Один из самых одаренных мастеров академического рисунка, художник получил у современников имя «русского Рафаэля». Его рисунки на античные темы отличаются мягкостью и лиричностью. К лучшим рисункам относятся *«Сусанна»*. Из более поздних работ особенно выделяется *«Апостол Андрей Первозванный»*.

Самое большое место в творчестве Егорова занимают работы на религиозные сюжеты. Это иконы для петербургских церквей – Казанского и Троицкого соборов, Таврического дворца и др. Пишет художник и станковые картины на сюжеты святого писания (*«Отдых на пути в Египет»*).

Самая известная картина Егорова *«Истязание Спасителя»*. Многочисленные подготовительные рисунки и живописные эскизы к ней показывают, насколько тщательно маститый художник продумывал композицию. Современники воспринимали картину как эталон академического искусства. «Вот единственная картина, в которой нет ни единой ошибки» - так отзывался о ней профессор анатомии И.В.Буяльский.

Помимо религиозных сюжетов Егоров писал портреты. В портретах, созданных кистью мастера (*«Княгини Е.И.Голицыной»*, *«Гравера Н.И.Уткина»*, *«А.Р. Томилова»*, *«Портер юноши Суханова»*) выразилось его стремление к пристальному изучению натуры.

Значительны заслуги Егорова и как педагога академии художеств. Среди его учеников – К.И.Брюллов. Его старший брат **Александр Павлович Брюллов (1798-1877)** оставил заметный след в русском изобразительном искусстве. Расцвет его творчества как художника (а помимо этого он был еще и первоклассным архитектором) совпал со временем расцвета русского акварельного портрета. Многочисленные акварели А.Брюллова исполнены более чем виртуозно, но по колориту несколько холодноваты. Вполне типичен для А.Брюллова портрет жены Пушкина *«Н.Н.Пушкиной»*. Наталья Николаевна изображена в розовом бальном платье с жемчужной подвеской на лбу. Такой Александр Сергеевич Пушкин видел свою Мадонну – чистейшей прелести чистейший образец.

Среди известных ныне такие шедевры, как *«Портрет В.А.Перовского»* в рост на фоне романтического южного пейзажа, *«Портрет Е.П.Полторацкой»*, *«Семья Г.Г.Гагарина»*. В этот сравнительно ранний, хотя в высшей степени зрелый период своего портретного творчества А.Брюллов пользовался акварельной техникой старых мастеров, то есть работал «сухой манерой», схожей с многослойной корпусной живописью мелкими мазками, что позволяло ему добиваться глубины и звучности цвета. При этом не использовались такие свойства акварели, как легкость и прозрачность, в совершенстве выявляемые П.Ф.Соколовым.

**Петр Федорович Соколов (1791-1848)** – первый в России мастер чисто акварельного портрета. Поначалу он пишет в традиционной манере - с применением белил, но скоро овладевает техникой чистой акварели. Одним из его шедевров является *«Портрет Е.К.Воронцовой»*. В этом портрете Соколов выявил все возможности акварели. Объемы лица он моделирует мелкими плотными мазочками, одежду пишет свободно прозрачной акварелью. Художник использует в изображении поверхность белой бумаги, создавая воздушный фон при помощи легкой акварельной заливки. Портрет Воронцовой восхищает совершенством филигранной отделки, изысканностью тонких цветовых сочетаний.

Удивительным обаянием и задушевностью отличаются другие женские образы, созданные художником в портретах *«А.А.Олениной»*, *«А.Н.Веневитиновой»*, *«А.Г.Муравьевой»* и др. Тонкость и поэтичность женских изображений у Соколова соседствует с интеллектуальностью и строгой элегантностью его мужских образов (*«Портрет П.А.Вяземского»*, *«Портрет Н.Н.Раевского»*, и др.).

В более поздних работах художник избегает подробной детализации в рисунке и многоцветья в колорите, умело подбирая красочные полутона. Так, в *«Портрете С.Ф.Толстой»* фигура молодой женщины кажется очерченной всего несколькими штрихами и плавными линиями. Белое платье и нежную кожу смуглого лица контрастно оттеняют черные локоны, украшенные коралловой веткой.

Художник оказал влияние на русских портретистов-акварелистов середины XIX столетия.

**Карл Петрович Брюллов (1799-1852)**. Наиболее характерная особенность его творчества – гармоничное сосуществование и черт академической школы, и черт романтизма, и стремления к исторической правде.

Под знаком романтизма развивалась историческая живопись 30-40-х гг. Однако, после восстания декабристов романтизм в России обрел свою истинную трагическую почву, тему потрясений и катастроф. Новый характер русского романтизма ярко проявился в картине *«Последний день Помпеи»*. Реальное событие античной истории – гибель города при извержении Везувия в 79 г н.э. – дало возможность художнику показать величие и достоинство человека перед лицом смерти. Огненная лава надвигается на город, рушатся здания и статуи, но дети не оставляют своих родителей, мать прикрывает ребенка, юноша спасает возлюбленную, художник ( в котором Брюллов изобразил себя) уносит краски, но, покидая город, он смотрит широко открытыми глазами, стараясь запечатлеть ужасное зрелище. Даже в гибели человек остается прекрасен, как прекрасна сброшенная с колесницы обезумевшими конями женщина – в центре композиции. В картине Брюллова отчетливо проявилась одна из существенных особенностей русского романтизма – его тесная связь с классицизмом (театральные позы, жесты мимика, эффекты освещения), с которым его объединяет вера в благородство и красоту человеческой природы.



Однако к историческому жанру Брюллов более не обращался, а его интересы были направлены в сторону портретописи. В этом жанре художник прошел путь от парадного портрета *«Всадница»*, где изображена воспитанница графини Самойловой Джованина Паччини, или *«Портрета русского посланника в Париже и Лондоне «Графа К.А.Поццо ди Барго»*, где он изображен в черном генеральском мундире с золотыми эполетами и с многоцветьем орденов, до тонкого психологического портрета *«Автопортрет»* и одного из самых камерных портретов – портрет рано умершего поэта и переводчика *«А.Бека»*

*«Автопортрет» (1848г.)* - художник изобразил себя в слегка расслабленной позе, его голова в ореоле вьющихся светло-русых волос покоится на красной подушке, оттеняющей желто-матовую кожу усталого лица. Опущенная с подлокотника нервная кисть с тонкими пальцами усиливает ощущение перенесенного страдания. Темные глаза Брюллова не покидает искра вдохновения.

*«Портрет А.Бека»*. Его лицо спокойно, внимателен и приветлив взгляд. Простота одежды, естественность позы, мягкость колорита подчеркивают особую дружелюбность интонации.

*«Портрет писателя А.Н.Струговицкого»*. Коричнево-бордовые тона стен и обивки мебели подчеркивают особенности портретируемого – человека аналитического склада ума, разочарованного в идеалах эпохи «бури и натиска».

Акварельные портреты Брюллова можно разделить на две группы. Первая – это акварельные эскизы будущих портретов маслом (один из них – акварельный портрет баснописца И.А.Крылова). И вторая группа – акварельные портреты как таковые. Они поражают красотой, прозрачностью и чистотой тонов, музыкальностью и ритмичностью плавных линий. Virtuозность их исполнения – свидетельство расцвета творчества художника.

Совершенством исполнения поражают женские акварельные портреты Брюллова (*«Портрет княгини З.А.Волконской»*). Они характеризуются использованием техники миниатюры в трактовке лиц и отличаются законченностью, тщательностью и тонкостью отделки.

Каждый из портретов Брюллова глубоко индивидуален и неповторим в передаче характера, душевного состояния портретируемого.

Жанровая живопись К.Брюллова не имела ничего общего с бытовавшей тогда салонной и приукрашенной «итальянщиной». *«Итальянское утро»* отличается демократичным художественным языком. Среди новаторских находок – естественность световоздушной среды.

Приверженец классической школы, К.Брюллов сумел разглядеть в простых итальянцах неиссякаемый темперамент и горделивую статность. Наблюдая жизнь простого люда на улицах южных городов и деревень, художник создавал жанровые картины, которые пленяли свежестью, лиризмом, тонкими портретными характеристиками (*«Вечерня»*, *«Семейная сцена в Италии»*, *«Прерванное свидание»* и др.).

Многие замыслы художника так и остались незавершенными (*«Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году»*). Если бы этот

замысел воплотился в жизнь, можно было бы говорить о подлинно национальном шедевре в историческом жанре.

Классицизм и романтизм уживались и в творчестве замечательного художника, медальера, гравера **Федора Петровича Толстого (1783-1873)**. Его одинаково вдохновляли и руины древней Эллады, и ветки сирени, и канарейки, и лунные ночи. Среди его живописных работ – жанровая сцена *«Семейный портрет»*, натюрморт *«Букет цветов, бабочка и птичка»*, иллюстрации к поэме И.Ф.Богдановича *«Душенька» «Душенька в саду»* и др.

Многие талантливые живописцы первой половины XIX века прямо тяготели к романтизму. В русской пейзажной живописи романтизм носил в основном оптимистичный, светлый характер. Русский романтизм – элегичен, меланхоличен, созерцателен. При этом он не игнорирует объективной картины мира. Наоборот, в романтической пейзажной живописи суровая действительность необыкновенно зрима.

Родоначальником русской пейзажной живописи считается **Семен Федорович Щедрин (1745-1804)**. Он первым в русском искусстве выявил самоценность обычных мотивов в обычном пейзаже. Среди его работ наиболее известны серии видов Павловского, Гатчинского и Петергофского парков (*«Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера»*, *«Каменный мост у площади Коннетабля в Гатчине»*. *«Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановской набережной»*. Щедрин запечатлел конкретные виды архитектурных сооружений, но главную роль отводил не им, а окружающей природе, с которой человек и его творения оказываются в гармоническом слиянии.

Композиция строится в соответствии с правилами академического классицизма: «кулисы» - деревья – на первом плане (в коричневатых тонах); архитектура среди природы – на втором, центральном (в зеленых тонах); дали, обычно неглубокие, - на третьем (в голубых тонах). Кроны деревьев изображаются в условно-декоративной манере. Виды уютны, уравновешенны, в них есть прелесть открытия нового чувства природы, цельность восприятия, мягкий лиризм.

Основоположником жанра русского городского пейзажа считается **Федор Яковлевич Алексеев (1753-1824)**. В конце XIX – начале XX века он писал виды Санкт-Петербурга и Москвы.

Среди его работ 1790 годов особенно известны *«Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной»*, *«Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости»*. Алексеев создает возвышенный, отлитый в совершенную форму (в соответствии с законами классицизма) и одновременно живой образ большого, величественного, индивидуального в своей красоте города, в котором человек чувствует себя как житель золотого века. Идеальное и реальное находятся здесь в полном равновесии.

С 1800-х г.г. художник отходит от холодного классицизма и вводит в пейзаж жанровое начало. В его работах словно появился шум города. Люди, с их повседневными делами занимают теперь весь передний план полотен. Формы стали отчетливее, объемнее, тяжелее. Живопись приобрела особую

плотность. Таковы «*Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова*», «*Вид на стрелку Васильевского острова от Петропавловской крепости*», «*Вид Казанского собора в Петербурге*».

Алексеев возвел изображение города в ранг полноценного искусства.

Крупнейший этап в развитии русского пейзажа представляет собой творчество **Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791- 1830)**.

В своих ранних работах Щедрин разрабатывал те же темы городского пейзажа, что и Ф.Я.Алексеев. Однако его живопись петербургского периода все же ближе к С.Ф.Щедрину (который Сильвестру Щедрину приходился дядей). Своей задачей Сильвестр Щедрин видел создание портрета местности. Сильвестр Щедрин первым открыл для России пленэрную живопись. Правда, он писал на открытом воздухе только этюды, а завершал картину в мастерской. Отличие Щедрина от любого другого пейзажиста прежде всего в изображении людей - на картинах Щедрина они не рядовые статисты, а вполне живые образы: загорелые лица, естественные движения.

Стремление как можно глубже передать характер природы – вот что для него было главным. Его многочисленные повторы одной и той же темы говорят о настойчивости в достижении поставленных целей. Восемь раз художник повторил свою картину «*Новый Рим. Замок святого Ангела*», и каждый вариант обогащался новыми тонкими наблюдениями.

«*Озеро Альбано в окрестностях Рима*». В этом поэтическом произведении он сделал новый шаг к естественности, избавившись от четкого деления на пространственные планы и от условности цвета.

Особенно Щедрин привлекали скалистые берега Италии, окружавшие небольшие уютные бухты «*Вид Сорренто близ Неаполя*». Набережная, люди, ловящие рыбу, просто беседующие на берегу или отдыхающие – все передано в сложном взаимодействии свето-воздушной среды, в восхитительном слиянии серебристо-серых тонов, объединенных обычно красным в одежде, головном уборе, красной ветке.

«*Вид Вико между Кастелламаре и Сорренто*». Художник-романтик видит природу без условностей ее изображения – чистый воздух, прозрачная вода, лучезарное солнце. Пейзаж невелик по размеру. Но не это в первую очередь определяет его интимное звучание, а искренность живого чувства художника. В самой природе находит Щедрин естественную композицию, тонкую цветовую гармонию: удивительно сложно написаны скалы у берега, тонкая пленка спокойно набегающей на берег волны, высокое ясное небо. Чувствуется поэтичность в передаче состояния природы, впечатление абсолютной естественности ее тихой жизни.

Художник увлекается еще одним мотивом – увитой виноградом террасой с видом на море. В многочисленных «*Террасах*» он воплощал близкий ему идеал гармоничной жизни людей в единении с благодатной природой.

Интерьер редко встречается в творчестве Щедрина. Но в русском искусстве 30-40 г.г. этот жанр очень популярен. В нем находит выражение потребность найти поэзию в повседневности, в вынужденной замкнутости в

мире частного существования, которые характерны для России николаевского времени.

«*Внутренний вид комнаты в доме князя А.М.Голицына в Риме*» написан Щедриным в 1830 г. Маленькая картина отличается красивой плотной живописью, мягким и спокойным настроением. Тишиной и уютom полны просторные светлые комнаты, изображенные художником. Но это не «чистый интерьер». На переднем плане слева мы видим своеобразный натюрморт – горящий камин, зеркало, корзины с фруктами, поставленные прямо на пол. Рядом – две молодые итальянки в ярких национальных нарядах – намек на бытовую сценку, а слева – за кремовыми занавесками раскрытого окна мы угадываем городской пейзаж, чувствуем прохладу воздуха, видим кусочек облачного неба. На пространстве одной маленькой картины соединились сразу четыре жанра. Такой «синкретизм» - характерная черта романтического искусства.

В первой половине XIX века работали весьма одаренные живописцы, которые сыграли прогрессивную роль в развитии русской пейзажной живописи. Называли этих мастеров художниками-видописцами. Одни из них ездили по России (А.Е.Мартынов, Т.А.Васильев), другие по Греции и Италии (Н.Ф.Алферов, Е.М.Корнеев), третьи принимали участие в кругосветных плаваниях (П.Н.Михайлов). Всех этих художников объединяло то, что их творения, по сути, были «видописанием», то есть как бы путевыми наблюдениями – не более того.

**Андрей Ефимович Мартынов (1768-1826).** В многочисленных путешествиях художник находил новые темы и образы для своих работ. В 1804 году Мартынов обозрел весь южный край России и снял со всех городов виды. В результате был собран обширный натурный материал, позднее составивший основу ряда графических циклов («*Виды России и Монголии*»). В завершающий период творчества художника им были созданы лучшие графические серии, обеспечившие Мартынову почетное место в истории русского искусства. Художнику принадлежит неоспоримое первенство в описании российской дикой природы. Им созданы великолепные полотна «*Сибирский вид на реке Селенге*», «*Байкал*», «*Вид Никольского монастыря на Байкале*», «*Вид Томска*».

Литографическая серия «*Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей*». Эта серия, насчитывающая в полном объеме более 50 листов, принадлежит к высшим достижениям Мартынова. Художнику близко романтическое видение. Прозрачные, легкие листы, оттиснутые слабым тоном литографской краски с мелко-зернистого камня, выделяются среди работ других художников. Мартынову удалось почти невозможное – найти индивидуальный изобразительный язык, создать в литографии свой стиль. Работы отличает также безукоризненная авторская раскраска акварелью или печать коричневым тоном.

Одним из наиболее видных мастеров этого вида изобразительного искусства (видописание) был **Максим Никифорович Воробьев (1787-1855)**.

Воробьев писал городские и морские пейзажи, архитектурные памятники и виды природы, а порой и эпизоды войны. Он много ездил по

России, неоднократно бывал за рубежом и по впечатлениям от поездок создавал новые произведения. Самая ценная часть наследия художника – петербургские пейзажи. Созданный в пору его творческого расцвета, в 1820-30 г. романтический образ Петербурга, с его прохладной красотой предстает в пейзажах *«Закат солнца в окрестностях Петербурга»*, *«Набережная Невы у Академии художеств»*, *«Лунная ночь в Петербурге»* *«Петропавловская крепость»* и др. Живописец-романтик, он сумел воспринять город по-новому – в единении с динамичной жизнью природы, с изменчивым состоянием атмосферы и освещения. Подобно большинству романтиков начала XIX столетия, Воробьев имел склонность к внешним художественным эффектам. В картине *«Дуб, раздробленный молнией»* художник достиг больших эмоциональных высот.

В Академии художеств Воробьев руководил «классом живописи пейзажной и перспективы». Среди его учеников талантливый пейзажист **Михаил Иванович Лебедев (1811-1837)**. За свою недолгую жизнь Лебедев создал ряд превосходных произведений. Пейзажи Лебедева, написанные в Италии, как бы продолжают искания Сильвестра Щедрина. Больше всего художник любил писать окрестности Рима, с их огромными парками и вековыми деревьями. Иногда в картинах Лебедева присутствует архитектура, иной раз появляются и человеческие фигурки. Впрочем, они никогда не приобретают того значения, какое они имели в пейзажах Щедрина.

Пейзажи Лебедева *«Вид Капель-Гандольфо близ Рима»*, *«Аричча близ Рима»*, *«В парке Гиджи»*, *«Вид окрестностей Альбано близ Рима»* невелики по размерам, написаны тонко, виртуозно и вместе с тем пластически выразительно. Они гармоничны и одновременно полны внутренней динамики. Лебедев любит уходящие в глубину темные аллеи, игру солнечных лучей в кружевной листве деревьев и пятна солнечного света, словно прорвавшиеся сквозь эту листву и внезапно упавшие на дорожки. Любит сопоставлять детально написанный передний план и тающие в дымке дали. Любит «зажигать» красные огоньки цветов и юбок милых итальянских девушек в глубокой зелени листвы и травы. Его картины излучают свет. Они полны радости жизни и восторга перед красотой мира.

Если родоначальником русской пейзажной живописи является С.Ф.Щедрин, а основоположником жанра русского городского пейзажа считается Ф.Я.Алексеев, то «отцом» русского бытового жанра можно считать **Алексея Гавриловича Венецианова (1780-1847)**. Именно Венецианов возвел бытовой жанр в ранг полноценного вида живописи. Творческое кредо художника - «ничего не изображать иначе, как в натуре... и повиноваться ей одной».

Своеобразной программой художника стала картина *«Гумно»*. В ней он показал трудовую сцену в интерьере. Чтобы картина была предельно близка натуре, по желанию Венецианова, крестьяне выпилили переднюю стенку гумна и терпеливо позировали художнику, изображая перед ним свои повседневные занятия. В картине точно воспроизведена реальность, но в ней нет еще поэтического обобщения.

«*На пашне. Весна*». Венецианов здесь впервые поэтично запечатлел крестьянскую жизнь. Картина невелика по своему размеру, но художник вмещает в нее целый мир: широкое пространство полей с далеким горизонтом и высокий купол неба и образ крестьянки создают ощущение подлинного величия.

В многочисленных портретных этюдах Венецианов впервые создал целую галерею крестьянских образов, переданных правдиво, с добрым чувством, не лишенным, однако, некоторой сентиментальности («*Девушка в платке*», «*Жнецы*»). К едва ли не самым поэтичным его картинам относится «*Спящий пастушок*». Недвижна река, не шелохнут травы, медленно движется крестьянка вдоль реки, застыл рыбак с удочкой и погрузился в безмятежный сон пастушок.

В картинах Венецианова нет драматических завязок, динамичного сюжета, они наоборот статичны, в них ничего не происходит. Это патриархальный, идиллический мир. Но художник не вносил в него поэтичность извне, а черпал ее в самой изображаемой им с такой любовью народной жизни. Его картины можно считать одновременно принадлежащим бытовому и пейзажному жанру. Творчество Венецианова – это определенный этап на пути слоения русского реализма XIX века.

Мастер считал своим долгом передавать знания и опыт молодым начинающим художникам. Венецианов создал на свои средства художественную школу. В педагогической практике он делал упор на работе с натурой, на изображении реальной окружающей жизни. Но он не отрицал полностью академическую выучку. Таким образом, школа Венецианова была первым художественным учебным заведением в России, которое ставило перед собой цель – изучение реальной жизни, а не античных образцов. Многие из учеников Венецианова – а их было около семидесяти человек – впоследствии стали замечательными художниками, полностью оправдав своего учителя.

**Алексей Васильевич Тыранов (1808-1859)** – один из наиболее одаренных учеников Венецианова, портретист и жанрист.

В венециановском духе написаны «*Автопортрет*», «*Две крестьянки за кроснами*» и единственный в творчестве Тыранова пейзаж «*Вид на реке Тосне близ села Никольского*».

За интерьеры «*Перспективный вид Эрмитажной библиотеки*» и «*Внутренний вид Большой церкви Зимнего дворца*», решенные в соответствии с венециановским методом, то есть по всем правилам прямой перспективы и с учетом освещения в определенное время суток, Тыранов получил сначала малую, а потом большую золотую медаль. Известность его растет. В 1832 году академия художеств присваивает ему звание неклассного художника. В 1830-40 годах Тыранов – самый популярный в Петербурге портретист, соперничающий только с К. Брюлловым. Лучшие полотна Тыранова созданы на стыке жанров. Художник пишет портреты в интерьере («*Мастерская братьев Н.Г. и Г.Г. Чернецовых*»). Среди его моделей – писатель И.И. Лажечников, художник И.К. Айвазовский и др. Поздние его произведения («*Итальянка*») – нарочито академичны.

В области портрета много работал и другой ученик Венецианова – **Сергей Константинович Зарянка (1818-1870)**. Метод воспитания художников, характерный для школы Венецианова, сказался в том, что Зарянка не сразу обратился к портретной живописи. Ей предшествовали изображения интерьера. Его ранние работы можно отнести к смешанному жанру – это групповые портреты в интерьере. Первой такой работой стал «*Зал училища правоведения с группами учителей и воспитанников*», для которой характерна тщательная отделка, увлечение фактурами, даже в ущерб содержательной стороне.

Значительный по размерам «*Вид внутренности Морского Никольского собора*» отличается особо тщательной передачей предметов убранства и утвари. Интерьеры художник будет писать и поздний период творчества, хотя основное место займет портретная живопись.

Его лучшие портреты: знаменитого оперного певца *О.А.Петрова*, *А.С.Танеева*, петербургского «городского головы» *И.П.Лесникова*, «*Портрет княгини Трубецкой*», «*Портрет великого князя Николая*». «*Портрет скульптора Ф.П.Толстого*» - «в глазах живая влага, выпуклость – эти глаза смотрят. Рука совершенно отделилась от холста... Верность натуре доведена до той степени, что вы невольно забываете полотно, видите перед собою живого человека»

В лучших портретах Зарянка глубина прочтения образов сочетается с откровенно натуралистической живописью.

Учеником Венецианова был и **Григорий Васильевич Сорока (1823-1864)**. (Сорока – псевдоним художника, настоящая фамилия его Васильев). Становление Сороки как художника было невероятно быстрым.

Первым большим полотном Сороки стала картина «*Гумно*» - по сюжету и композиции она явно перекликается с картиной Венецианова под тем же названием. Она уже достаточно профессиональна. В отличие от своего учителя, у которого картина написана с точки зрения «стороннего наблюдателя», Сорока писал крестьянскую жизнь, имея к ней непосредственное отношение, что нашло отражение в способе изображения действительности (в частности, в темных тонах земли и крестьянских изб).

«*Кабинет дома в «Островках», имени Н.П.Милюкова*» - одно из самых поэтичных изображений интерьера во всей русской живописи. Еще одна интерьерная картина «*Отражение в зеркале*» - сложная по пространственному решению и безупречная по исполнению.

Наибольших успехов Сорока добился в пейзажной живописи. Четыре пейзажа, исполненные в селе Спасском Тамбовской губернии – «*Вид на плотину*», «*Рыбаки*», «*Вид на озеро Молдино*», «*Вид в имени Спасское*» - поражают эпическим размахом восприятия и изображения природы.

Еще три пейзажа, написанные в «Островках» - «*Вид на озеро Молдино в усадьбе «Островки*», «*Часовня в парке*» и «*Вид в «Островках»*» - напротив отличаются камерным, подчеркнуто интимным характером.

В области пейзажа талантливо проявил себя ученик Венецианова **Никифор Степанович Крылов (1802-1831)**. «*Русская зима*» - одна из самых

первых «зим» в русской живописи: покрытый серо-голубоватым снегом берег реки, вдалеке полоска темного леса, на первом плане голые черные деревья.

**Лавр Кузьмич Плахов (!810-1881).** Художник сумел в своих картинах «*Столярная мастерская Академии художеств*», «*Кучерская Академии художеств*» соединить все типичные черты венециановской школы: естественность, простоту, точность в деталях.

Подобный тип картины (объединяющий портреты и интерьеры) был весьма распространен в среде художников этого круга. Члены семьи, либо друзья, либо те и другие сидят, пьют чай, разговаривают. Такова картина **Капитона Зеленцова** «*Мастерская художника П.В.Басина*». Из других работ Зеленцова интересны этюды: «*Мальчик с кувшином*», «*Старик*», «*Молодая крестьянка*».

Еще один мастер венециановского круга **Евграф Федорович Крендовский (1810-после 1853)**. Одно из самых известных его произведений – «*Площадь провинциального города*». Критики отмечали «тщательность характеристики всех персонажей, подобной описанию внешности человека устами провинциала».

К школе Венецианова примыкает **Петр Ефимович Заболоцкий (1803-1866)** по настроению, по приверженности к изображению бесхистростных, тщательно выписанных интерьеров и сцен из быта простого народа («*Вид старой Ладogi*», «*Мальчик с балалайкой*»).

Близок к живописи венециановцев (особенно интерьерами) **Иван Фомич Хруцкий (1810-1885)**, хотя официально являлся учеником М.Н.Воробьева. В его интерьерах – своеобразных жанрах «в комнатах»: «*Мастерская художника*», «*В комнате*», «*В комнатах усадьбы художника «Захареничи»*» -то же внимание к мелочам быта, обстановки, то же смешение бытового жанра и портретного.

Но прославили его в основном натюрморты – эффектные композиции из экзотических цветов и фруктов. От ранних незатейливых постановок, состоящих лишь из нескольких предметов («*Плоды и птичка*», «*Фрукты*», «*Виноград и фрукты*»), Хруцкий приходит к довольно значительным по размерам натюрмортам-картинам со сложной композицией, объединяющей множество разнообразных овощей, плодов и цветов («*Цветы и плоды*», «*Натюрморт со свечой*», «*Битая дичь, овощи и грибы*»). Успех работ способствовал тому, что художник повторял некоторые из них с незначительными изменениями, добавляя «новые» предметы: подсвечник с горящей свечой либо тлеющую сигару, спички в бумажной обертке, обрывок расходного счета с лежащей на нем мелочью. Это вносило в композицию атмосферу человеческого присутствия.

Значение Венецианова и венециановцев, а также близких к ним по духу художников прежде всего в том, что они стали писать окружающую их действительность такой, какая она есть, что в корне расходилось с эстетическими канонами академического искусства. Тем самым Венецианов и венециановцы обратили внимание публики и других художников на то, что не являлось до сих пор предметом искусства – на бытовые темы, частную жизнь.



В начале XIX столетия огромным успехом пользовался **жанр портрета**, который культивировал неповторимость и индивидуальность духовного мира каждого человека. Создателем этой принципиально новой портретной концепции был **Орест Адамович Кипренский (1782-1836)**.

В академии художеств Кипренский учился в классе исторической живописи. И уже в раннем полотне *«Дмитрий Донской на Куликовом поле»* он уверенно показал знание канонов академической исторической картины. В ней на первый план выходит ее удивительная эмоциональность.

Как портретист Кипренский начинал с романтического произведения *«Портрет А.Швальбе»*. Портрет был написан в несколько «рембрандтовской» манере (драматические светотени и прочее). Глядя на это произведение, нельзя точно определить, к какому социальному кругу принадлежит изображенный на полотне человек. Все внимание художника сосредоточено на внутреннем мире персонажа, отражением которого и является внешность портретируемого.

Интерес к внутреннему миру человека, создание индивидуально-характерных образов стало для Кипренского главным в его творчестве. Таковы, в частности, *«Портрет А.А.Челищева»*, парные изображения *«Супругов Ф.В. и К.П.Растопчиных»*.

*Портрет* мальчика *Челищева* построен на красивом аккорде цветов, взятых в полную силу и так сопоставленных, что кажутся сияющими: алое, темно-синее, белое; глаза у мальчика как влажные черные вишни, передана та светлость кожи, какая бывает только у детей.

Высшим его достижением стал знаменитый *«Портрет Е.В.Давыдова»*. В романтически приподнятом образе были воплощены черты целого поколения, которому предстояло совершить воинский подвиг. Этот парадный портрет Кипренский делает лирическим и непринужденным.

В 1810 году в творчестве Кипренского наступает период расцвета карандашного портрета. Среди его рисунков можно найти и беглые зарисовки, и законченные композиции. *«Портрет графа П.А.Оленина»* - на нем изображен военный из окружения художника. Портрет выполнен в основном мягким итальянским карандашом с подцветкой пастелью. Появление быстрых карандашных портретных набросков само по себе знаменательно, характерно для нового времени: в них легко фиксируется всякое мимолетное изменение лица, любое душевное движение.

Одним из лучших романтических портретов Кипренского является *«Портрет А.С.Пушкина»*. Художник, верно передавая внешность поэта, при этом отказывается от всего обыденного. Пушкин изображен со сложенными на груди руками, он задумчиво смотрит вдаль, мимо зрителя, романтический плащ прикрывает его современный костюм. С одной стороны, это несомненно Пушкин, а с другой – собирательный образ творческой личности. Этот замечательный портрет с редкой силой передает замкнутость поэта в собственном мире вдохновения и одиночество высокой души в окружающем суетном мире (то, что оставалось сокровенным для романтически настроенного художника).

«*Портрет Е. С. Авдулиной*» - изысканный и тонкий, но настораживающий отсутствием теплоты, живого контакта с моделью, столь свойственных прежним произведениям художника. Это произведение – пример смешения жанров (портрет, натюрморт, пейзаж).

В первые годы после восстания декабристов Кипренский создает «*Портрет Федора Голицына*» (Радищ.м). В новых очень тяжелых условиях для России художник, так ярко выразивший в ранних портретах душевный подъем и светлые надежды, не может найти в себе опоры. Об этом говорит портрет Голицына – одна из редких удач Кипренского последних лет его жизни. Трагические интонации объясняются и характером модели. Голицын был человеком необычной судьбы. За отказ вернуться в Россию и обращение в католичество он был заочно лишен всех прав состояния и приговорен к ссылке и каторжным работам. Вдохновляемый идеей освобождения Италии, он вступил добровольцем в ряды ее защитников и принял участие в ряде сражений. В 1848 г. Голицын скончался в Болонье и был похоронен как национальный герой.

Необычность модели была точно уловлена Кипренским. Большой размер полотна, сочетание насыщенных темных тонов, торжественная поза создают впечатление парадности. Но выражение бледного нервного лица с широко открытыми глазами, грозное небо в фоне, цветовые контрасты вносят в портрет ноту внутренней тревоги. Глубокая эмоциональность молодого человека соединяется с ощущением разочарования.

Видным портретистом, современником Кипренского, был **Александр Григорьевич Варнек (1782-1843)**. Отличительная черта его творчества – верная передача натуры.

Его первое программное произведение - «*Автопортрет с палитрой и кистями в руке*» одновременно явилось и одним из программных произведений нового художественного направления – романтизма. Этот автопортрет был первым в создававшейся на протяжении последующих лет серии автопортретов – своеобразной «автобиографии в портрете», где художник представил себя в различных состояниях, позах, среди разнообразной обстановки и аксессуаров, в молодом либо зрелом возрасте. Таковы «*Автопортрет*»(1810), «*Автопортрет, освещенный сзади*»(1816), «*Автопортрет в бархатном берете, с рейсфедером*»(1810-е), «*Автопортрет с трубкой*» (конец 1820-х), «*Автопортрет в пожилом возрасте*» (1830-е) и др.

Его портреты отличаются большим стилистическим разнообразием, несхожестью манеры, что было присуще художникам романтического направления. Это парадный «*Портрет президента Академии художеств А. С. Строганова*», интимно-камерный «*Портрет Н. А. Томила в детстве, с ракеткой для игры в волан*». Нередко портретные работы Варнека объединяются в интересные «семейные» циклы – например, «*Портрет скульптора И. П. Мартоса*» и «*Портрет дочерей скульптора И. П. Мартоса*».

Будучи внимательным физиогномистом, хорошо чувствуя и передавая характер человека, его осанку, жест, мимику, художник раскрывает феномен индивидуальной личности, ее неповторимости.

Одним из крупнейших русских портретистов «романтического» времени был **Василий Андреевич Тропинин (1776-1857)**.

Уже в ранних своих работах художник стремится к созданию народных характеров. Заслугой Тропинина можно считать то, что он открыл для зрителя народ и природу Малороссии. Сохранились его этюды с украинских парубков и пожилых крестьян, изображение сельской свадьбы. Красоту национального малороссийского типа он запечатлел, несколько идеализированно, в картинах «Украинская девушка с Подолья», «Мальчик с жалейкой», «Девушка украинка в пейзаже». Стремясь создать живые, непринужденные образы, художник утверждает чистоту и цельность народных характеров. Колорит этих работ мягкий, приглушенный – преобладают сероватые, охристые, зеленые тона.

В работах Тропинина нет романтического возвышенного порыва Кипренского. Люди в изображении Тропинина предстают перед нами в домашних костюмах, покоряют своей простотой и непосредственностью.

В «*Портрете В.С.Энева*» (Радищ.м.) перед нами простой молодой человек: чуть курносый нос. Задумчивые светлые глаза, в слабой улыбке чувствуется доброта, душевная хрупкость, почти болезненная мягкость. Свободная эскизная манера письма, неяркий, но очень богатый переходами золотисто-коричневый колорит тонко согласуется с одухотворенным образом. Эта проникновенность характеристики, возможно, объясняется близостью судеб Тропинина и Энева, который тоже был крепостным и художником, дружескими отношениями между ними.

Подчеркнутая простота ощущается в «*Портрете Л.К.Маковской*» - известной в 30-х годах московской красавицы и певицы. Мягко склоненная голова, сложенные в приветливую улыбку губы, ласковый взгляд широко раскрытых светлых глаз, продуманная небрежность домашнего наряда.

Тропинин в своем творчестве идет по пути придания естественности и ясности несложным композициям погрудного портретного изображения. Как правило, образ дается на нейтральном фоне при минимуме аксессуаров. Таков «*Портрет А.С.Пушкина*». Поэт изображен в белой сорочке, вокруг распахнутого ворота которой артистично перекинут черный шейный платок, и в просторном, коричневых тонов халате. Это вполне отвечает романтическому духу эпохи: художник противопоставил независимый образ мыслей Пушкина официальной идеологии, как халат противопоставил мундиру. Тропининский Пушкин вовсе не приземлен – он так царственно величав, что кажется невозможным потревожить его раздумья. Особую внушительность, почти монументальность сообщают образу поэта гордая осанка и устойчивая поза, благодаря чему его домашний халат уподобляется торжественной античной тоге.

Тропинин широко практиковал «смешение жанров», что для того времени было несомненным новаторством. Он создал особый вид картин, в которых портрет органично соединен с бытовой обстановкой («*Кружевница*», «*Золотошвейка*», «*За прошивками*» и др). Все они чем-то похожи, на всех мы видим молодых женщин за рукоделием: прях, вышивальщиц, золотошвеек. И

лица их тоже очень похожи, и это не случайно – художник демонстрирует свой женский идеал: нежный овал лица, темные глаза, приветливая улыбка, мягкость, домовитость.

«Кружевница» - девушка, занятая плетением кружева, оторвалась на минутку от работы и глядит на зрителя, который таким образом становится невольным участником сюжета, но при этом находится «за рамками картины».

Обаяние, привлекательность женских образов сохраняется и в последующих его жанровых портретах («Девушка со свечой», «Девушка с горшком роз»).

Создавая мужские портреты-типы, Тропинин реалистичнее, более трезво осмысливает действительность. Здесь невольно сказалось глубокое понимание им простого народа, той среды, откуда он вышел сам. Вот почему образам русских крестьян («Ямщик, опирающийся на кнутовище», «Старик, обстригающий костьль», «Странник») художник уделял подчас больше внимания и тепла, чем своим великосветским «героям». Прежняя интимность образов сменяется вниманием к характеристике моделей, скульптурной четкости форм. Колорит становится насыщенным, звучным, художник эффектно использует цветные тени.

В наследии Тропинина самые разнообразные портреты: интимные и репрезентативные, однофигурные и групповые, крестьянские и купеческие, детские, костюмированные...

Тропинина привлекали светлые детские образы. Он изображал детей с птицами, игрушками, музыкальными инструментами. Все эти работы явно овеяны сентиментализмом («Портрет Арсения – сына художника»).

Особое место занимают портреты друзей и родных художника. Некоторые из них показаны статично, на нейтральном фоне («Портрет И.К.Айвазовского», «Портрет Анны Андреевны Тропининой, сестры художника»), другие изображены за работой («Портрет К.П.Брюллова»). Все эти произведения относятся к новому жанру русского искусства, сложившемуся позднее в понятие «портреты интеллигенции».

Этот ряд дополняют и тропининские автопортреты, среди которых наиболее символичен «Автопортрет с кистями и палитрой на фоне окна с видом на Кремль». В нем Тропинин не только объявляет о своем жизненном призвании, но и утверждает творческое кредо истинно русского художника.

Следует отметить еще одну характерную черту тропининского дарования: художник всегда очень доброжелателен к своим моделям. Портреты кисти Тропинина легко узнаваемы именно по доброжелательным выражениям лиц, свойственным его персонажам.

Вывод.

В начале XIX столетия в русском изобразительном искусстве развивается новое направление – романтизм, который при всем своем новаторстве не порвал с традициями классицизма. Романтические тенденции успешно реализовывались во всех без исключения жанрах, но более всего – в жанре портрета и в жанре пейзажа.

Русские художники предпочли античным руинам изображения реальной природы с ее полями и лесами, реками и озерами, городами и селениями. Пейзаж постепенно освобождался от канонов классической живописи. Природа стала пониматься не как что-то декоративное, а как живое пространство и сфера выражения личных чувств человека. Этим было положено начало романтическому направлению в русской пейзажной живописи. Весьма характерной чертой являлось то, что романтическое восприятие природы никак не противоречило пристальному изучению ее конкретного образа.

В портретном искусстве человек больше не изображается только в античном, сословном или профессиональном ключе. Портретируемые предстают перед нами в неповторимости их душевного склада, в повседневном облике, в обыденной обстановке. Во всем этом проявилось стремление художников приблизиться к натуре, к более непосредственному изображению реальной жизни.

Таким образом, отличительными чертами русского живописного искусства первой трети XIX века можно считать сочетание принципов классицизма и романтизма (К.П.Брюллов и др.), формирование бытового жанра (А.Г.Венецианов и др.), развитие жанрового портрета (В.А.Тропинин и др.), сочетание романтического восприятия действительности с реалистическими исканиями (О.А.Кипренский и др.).

А уже к середине XIX века в русском изобразительном искусстве зарождается новое направление – реализм.

### Вопросы и задания для самоконтроля

13. Дайте общую характеристику живописи России первой половины XIX века.
14. Охарактеризуйте исторический жанр в живописи первой половины XIX века.
15. Назовите известных мастеров в области акварели.
16. Сделайте анализ особенностей творческого метода и основных работ К.Брюллова.
17. Какая наиболее существенная особенность русской портретной живописи проявилась в творчестве О.А.Кипренского и В.А.Тропинина?
18. Назовите родоначальника русской пейзажной живописи.
19. Назовите родоначальника русского городского пейзажа.
20. Сделайте анализ творческой деятельности С.Ф.Щедрина.
21. Назовите мастеров художников-видописцев и их работы.
22. Определите роль творчества А.Г.Венецианова в живописи первой половины XIX века и сделайте анализ его произведений.

23. Выделите оригинальные особенности живописцев школы Венецианова.

#### 1.4. Живопись середины XIX в.

В середине XIX столетия в искусстве стали все заметнее проявляться новые мотивы. В центре его внимания оказывался не просто человек. Но человек социальный; тема вины перед народом, тесно связанная с давно назревшей в России необходимостью отмены крепостного права, начала звучать в полный голос. В искусстве, как и культуре в целом, все отчетливее обозначается реалистическое направление.

Тем не менее, роль традиции в русском изобразительном искусстве была весьма сильна. Самое большое внимание в стенах Академии по-прежнему уделялось исторической живописи. Историческая (и примыкавшие к ней мифологическая и библейская) тематика давала возможность изобразить разные человеческие типы в чрезвычайных ситуациях, что, разумеется, не могло не привлекать художников. Каноны классицизма еще занимали важное место: умение выстроить композицию, расположить предметы в пространстве, рассчитать перспективу.

Одним из самых ярких исторических живописцев середины XIX века можно назвать **Федора Антоновича Бруни (1801-1875)**.

На античный сюжет написана самая известная из ранних работ Бруни картина *«Смерть Камиллы, сестры Горацио»*. В ней классицизм борется с романтизмом: строгая выверенность композиции, скульптурная пластика фигур и глубокая эмоциональная и нравственная противоречивость. Римский герой, убивающий сестру, которая посмела полюбить врага, действует не осознанно, а в порыве гнева; гибель девушки вызывает и у персонажей картины, и у зрителей очевидное сочувствие.

Черты романтизма проступали и в картине *«Вакханка, поющая амура»*, отличавшейся радостной чувственностью.

Грандиозная картина *«Медный змий»* Бруни близка *«Последнему дню Помпеи»* К.Брюллова по масштабности, экспрессии, глубокому впечатлению, производимому на зрителя. Это выразительная многофигурная композиция на громадном (565 на 852 см.) полотне. Тема вселенской катастрофы, в которой повинен сам человек, гордыни и смирения перед лицом высшей силы, самозабвенного обращения к Богу раскрыта Бруни с поразительной художественной силой. Художник сумел подчинить драматизму сюжета свет и цвет, налет некоторой экзальтированности действовал на воображение зрителя.

Одно из самых ярких проявлений романтизма в русской исторической живописи – творчество **Николая П. Ломтева (1816-1859)**. Его картины *«Апостол Андрей Первозванный водружает крест на горах киевских»*, *«Проповедь Савонаролы во Флоренции»*, *«Аутодафе»* очень динамичны по композиции и, главное, отличаются ярким, выразительным колоритом,

необычным для того времени. В его поздних картинах преобладает мистическое восприятие мира.

Сочетание черт классицизма и романтизма характерно для творчества **Петра Васильевича Басина (1793-1877)**. Среди его творчества много пейзажных этюдов, которые он использовал иногда при работе над большими полотнами. По существу, пейзажем является одна из его лучших картин «*Землетрясение в Рока ди Папа, близ Рима*» - очень яркой, написанной в духе романтизма, в которой правдиво передано состояние определенного времени суток, освещение и цветовое отношение.

В духе венециановской школы Басин пишет в 30-х годах жанровую картину «*Чердак здания Академии художеств*».

Своего рода итоговой работой Басина стали *росписи* главного храма российской столицы – *Исаакиевского собора*. Из всех художников, принимавших участие в росписях, Басову принадлежит наибольший объем работ. Он полностью расписал пределы святого Александра Невского и святой великомученицы Екатерины, а также выполнил огромную композицию «*Нагорная проповедь*» над южными дверями собора. Сверх этого Басин завершил роспись плафона главного купола – самую большую по площади и числу фигур композицию, которую из-за болезни не завершил К.Брюллов. (Образы двенадцати апостолов в барабане главного купола, четырех евангелистов – в парусах и две композиции для аттика центральной части собора – «*Лобзание Иуды*» и «*Несение креста*»). Росписи выполнены в традициях русской академической школы и в строгом соответствии с канонами Православной Церкви.

Типичным представителем академической школы живописи принято считать **Федора А. Моллера (1812-1874)**. Его творческий путь не совсем обычен. Профессиональный военный, он увлекся живописью, начал посещать классы академии художеств, а затем учился у Брюллова. Его лучшим произведением стала картина «*Поцелуй*», написанная в Италии. А самым известным – масштабное полотно «*Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе во время вакханалий*», в котором проявилось влияние своеобразного течения назарейцев, популярного в основном среди немецких художников.

В русской живописи **пейзаж** сравнительно недавно завоевал позиции самостоятельного жанра. Здесь мог свободнее проявиться **романтизм**, с его композиционными и цветовыми контрастами и сложной игрой настроения и эмоций. Довольно рано становятся заметными в русской пейзажной живописи и **реалистические тенденции**.

Заметны черты реализма наряду с романтическими решениями в творчестве учеников М.Н.Воробьева **братьев Григория Григорьевича (1802-1865) и Никанора Григорьевича (1805-1879) Чернецовых**, особенно в картинах, посвященных русской природе. Большинство этих картин написаны Н.Чернецовым во время путешествия по Волге. **Н.Чернецов** по характеру дарования более тяготел к пейзажу («*Вид на Волге*», «*Нижний Новгород*», «*Вид Юрьевца-Повольского*», «*Крымское побережье лунной ночью*», «*Вид*

*Тифлиса*)). Н Чернецова интересовала природа, города, руины, быт, костюмы, различные этнические типы. Он создал своеобразную живописную энциклопедию юга России.

Интересы **Г.Чернецова** были шире: помимо пейзажей, он писал портреты, интерьеры, массовые многофигурные сцены. Главное его произведение – огромное полотно *«Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге»*. Больше половины картины занимает небо с бегущему по нему облаками. Яркое солнце освещает колоссальный плац с бесчисленным количеством похожих друг на друга фигурок солдат. Всю его центральную и первую часть занимает коллективный портрет современников. Художник изобразил 223 портретные фигуры известных писателей, художников, музыкантов, общественных деятелей. Все они написаны с натуры.

Новое для их времени стремление к документальной точности в изображении всего увиденного соединялось у **Н. и Г.Чернецовых** с классицистической выучкой, со стремлением прозреть идеал в природе. В их картинах присутствует радостное чувство открытия жизни вокруг. Каждый раз они заново пристально вглядываются в природу, не позволяя себе впадать в рутину однажды выработанного приема. Отсюда большая притягательность искусства Чернецовых, его обаяние.

Тема городского пейзажа разрабатывалась **Василием Семеновичем Садовниковым (1800-1879)**. На его картинах, изображающих Петербург, мы всегда видим людей – не просто статистов, а полноценных персонажей, разыгрывающих уличные сценки. Такой тип пейзажа был популярен в 40-е годы.

Самая знаменитая работа художника *«Панорама Невского проспекта»*, известная в истории искусства как *«Панорама Садовникова»*. Точность, с которой Садовников запечатлел главную улицу столицы, вызывала восхищение современников. В этой зрелой работе проявились главные особенности творчества Садовникова. Точность, можно сказать, документальность в изображении городского пейзажа не лишает его виды поэтического настроения. Петербург в передаче Садовникова – живой город, населенный множеством людей разных сословий. Художника можно считать в равной степени видописцем и жанристом.

В 40-е годы Садовниковым написаны самые удачные акварели – *«Отправление дилижанса с Исаакиевской площади»*, *«Михайловский дворец»*, *«Вид Мариинского дворца»*. Для них характерны ювелирная проработка деталей и тонкое, гармоничное цветовое решение. К концу 50-х художник работает иначе (*«Парад на Невском проспекте»*): рисунок его стал свободнее, смелее, цвет – активнее. Отдельные листы отличаются излишне открытым цветом, почти пестротой.

В истории русской живописи середины XIX века есть имя, которое невозможно вместить в какие бы то ни было рамки. **Александр Андреевич Иванов (1806-1858)**. Он наполнил жизнью уходящий классицизм, соединив его



с романтизмом и реализмом. В его работах мы встречаем черты разных жанров, очень естественно соединенных.

Иванов был страстно увлечен историей религии, изучал священные тексты и как следствие – создание знаменитых библейских эскизов и обращение к образу Христа. Принцип его творчества справедливо называют принципом этического романтизма, то есть романтизма, в котором главный акцент перенесен с эстетического на нравственный.

За первую свою картину, написанную в стенах Академии «*Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора*», Иванов получил малую золотую медаль. Вторая – «*Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару*» - была удостоена большой.

В первые итальянские годы Иванов написал две картины. В первой из них, «*Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением*» он воплотил идею гармонии божественного и человеческого в идиллическом мире природы. Во второй, «*Явление Христа Марии Магдалине после воскресения*», использовал евангельский сюжет для осязаемого противопоставления чувственного и духовного. Они замечательны не только живописным мастерством, но и тем, что при всем соответствии канонам классицизма совершенно не вызывают впечатления театральной постановочности, искусственности.

20 лет Иванов посвятил созданию картины, в которой звучит основная тема его творчества. Художник совершил прорыв в русской пейзажной живописи, окончательно избавив ее от классицистической условности. Создал целую галерею портретов, в которых тонкость индивидуальной характеристики соединилась с небывалой глубиной обобщения.

Замысел этого монументального произведения опирается на классицистическую основу: симметрия, размещение выразительной главной фигуры переднего плана Иоанна Крестителя по центру, барельефное расположение всей группы в целом. Однако традиции классицизма были переосмыслены Ивановым и выразилось это в передаче динамичности приближающейся фигуры Христа из глубины, необычайной правдивости разнообразных персонажей, их психологических характеристик.

При работе над картиной Иванов прошел путь от конкретно-реалистической сцены к монументально-эпическому полотну.

Иванов сказал свое слово в освоении принципов пленэра. В пленэрных этюдах, наблюдая и запечатлевая оттенки взаимодействия предмета со световоздушной средой, он предвосхитил некоторые открытия импрессионистов. Таков был в первую очередь, его цикл замечательных работ с изображением обнаженных мальчиков на фоне природы («*Три обнаженных мальчика*»).

«*Пейзаж в Олеваново*»(Радищ.м.) - маленький шедевр. Воздушная дымка, просвечивающее сквозь серебристую листву небо переданы художником свободно, с особенной чуткостью к состоянию световоздушной среды.

В конце 30-х годов на свет появились замечательные жанровые сценки, посвященные жителям итальянской столицы («*Жених, покупающий серьги для невесты*», «*Ave Maria*», «*Октябрьский праздник в Риме. У Понте Моле*»)

В середине XIX века Академия художеств относилась к жанровой живописи по-прежнему свысока. Тем не менее, очень многие серьезные художники отдавали дань бытовому жанру.

В первой половине 50-х годов популярны праздничные итальянские сюжеты. «*Октябрьский праздник в Риме*» **Пимена Орлова**, «*На карнавале в Венеции*» **Михаила Скотти** и др. Картины лишены социальной остроты, подкупают своей человечностью и тонкостью житейских наблюдений.

В середине столетия Россия жила на пороге больших перемен и именно социальной остроты ждали от бытовой живописи. В атмосфере того времени бытовой жанр стремительно демократизируется. В нем начинает преобладать сатирическая направленность, достигшая высшего выражения в творчестве **Павла Андреевича Федотова (1815-1852)**.

Первые заметные работы Федотова появились во второй половине 30-х годов. Это в основном акварели: «*Прогулка. Групповой портрет: П.А.Федотов в форме офицера лейб-гвардии Финляндского полка, А.И.Федотов (отец художника), А.И.Калашикова (сводная сестра художника), «Портрет А.И.Федотова, отца художника*». В этих ранних портретах еще нет композиционного единства и глубоких характеристик.

Художник стал не бытописателем, а критиком нравов, умеющим горячо сочувствовать и беспощадно высмеивать и обличать. Его персонажи и коллизии, отвечавшие злобе тогдашнего дня, оказались на все времена.

Картина «*Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый Крестик*» - первое в русской живописи произведение бытового жанра, породившее немало подражаний. Это картина о тщеславии и тупости. Она примечательна реалистической точностью в изображении действительности. Все же в ее замысле еще заметна прямолинейная назидательность, в построении – перегруженность и некоторая карикатурность, а в цвете – пестрота и перечерченность.

Уже в следующей картине – «*Разборчивая невеста*» - представляющей собою иллюстрацию к басне И.А.Крылова, Федотов продемонстрировал отличное владение живописью и тонкость психологических характеристик.

Вершиной творчества Федотова стала третья картина – «*Сватовство майора*». Художник сумел так построить композицию, что изображенная сцена выглядит естественно и одновременно по театральному выразительно. Персонажи и отношения между ними психологически точны и убедительны. Добрый юмор и сочувствие людям перекрывали ноту сатирического осуждения, а высочайшее совершенство живописи заставляло наслаждаться изображением.

«*Завтрак аристократа*» - картина о снобах, которые любят пускать пыль в глаза, строят из себя невесть что, когда у самих за душой пусто. Но персонаж - ни к чему не годный аристократ, завтракающий кусочком черного хлеба, вызывает у зрителей сочувствие.

Картину «*Вдовушка*» Федотов исполнил в разных вариантах, упорно и последовательно стремясь к волновавшей его цели – показать в сломленной

несчастьем женщине неземное, подобное ангелу, существо, поднимающееся над земными страстями и страданиями.

В картине «*Анкор, еще анкор!*» художник передал всю нелепость лишнего смысла существования, губящего человеческую душу. Здесь уже нет сатиры и любования процессом бытия. Только бесконечная, беспросветная тоска. Человек загнал себя в тупик, потерял цель и смысл завтрашнего дня. И вот он лежит и тупо измывается над собачонкой, заставляя ее вновь и вновь прыгать через палку, а она старается, потому что у нее-то цель и смысл как раз есть – преданная любовь к хозяину.

Важной чертой творчества Федотова является размывание жанров. Например, «*Игроков*» можно назвать как портретом, так и бытовой сценой ( в этой акварели художник изобразил сам себя). Федотов попытался изобразить происходящее не объективно, а с точки зрения проигравшегося героя, которому его партнеры кажутся страшными фантомами.

Написав свой единственный пейзаж «*Зимний день. 20-я линия Васильевского острова*» Федотов явился вестником будущей реалистической пейзажной живописи.

Искусство **портрета** в середине XIX, менялось не слишком быстро. Социальная направленность была видна еще не так отчетливо, как в бытовой живописи, существуя лишь как тенденция. Но портретный жанр по-прежнему оставался самым востребованным. Продолжали существовать традиционные портретные жанры: парадный и камерный. Получает распространение групповой портрет. Зарождаются малоформатные портреты, или интимные, исполнявшиеся обычно акварелью. Жанровые черты портрета соединяются с пейзажем и бытовой живописью.

Парадные портреты писали в то время художники **И.Макаров, Т.Нефф и др.**

**Тимофей А. Нефф (1805-1876)** – мастер парадного портрета. Особенно ему удавались женские образы – изящные, грациозные, изысканные по колориту. Художник подчас льстил свои моделям, но, благодаря ему мы имеем представление о внешности великих княгинь «*Марии Николаевны*», «*Елены Павловны*», императрицы «*Александры Федоровны*» и других исторических персонажей середины XIX века.

**Иван К.Макаров (1822-1897).** Его называли в искусстве портрета преемником Брюллова. Кисти Макарова принадлежат портреты ряда заметных личностей того времени; «*Императрицы Марии Александровны, жены Александра II*», членов семьи А.С.Пушкина – «*Н.А.Пушкиной*», «*Н.Н.Пушкиной (Ланской)*».

В XIX веке выделяется в особый жанр так называемая **перспективная живопись – изображение интерьеров**. При этом соблюдались обязательные условия: точная перспектива, фиксация всех деталей в соответствии с натурой, а также высокая техника исполнения и гармоничный колорит.

Один из мастеров, работавших в этом жанре в середине XIX века – **Эдуард П.Гау (1807-1887)**. Большинство своих работ Э.Гау создал по заказам

императорской семьи. Это интерьеры Большого Кремлевского, Николаевского, Михайловского, Зимнего дворца и Эрмитажа.

В своих лучших работах Э.Гау запечатлел не только облик, но и дух, душу знаменитых исторических зданий. Знаменитую Гатчинскую серию из 59 акварелей художник начал в 1862 году с изображения «*Кабинета Николая I*» и «*Синего кабинета Александра II*». Благодаря работам Э.Гау мы имеем возможность узнать и прочувствовать атмосферу, в которой работали российские монархи XIX столетия; важнейший иконографический материал получили реставраторы.

Э.Гау – художник – настоящий виртуоз перспективы. Длинные анфилады комнат, отражения их в зеркалах, виды из окон – все идеально сочетается друг с другом, рождая ощущение гармонии, музыки пространства. Плюс к этому сложная техника многослойной акварели, не дающая возможность ошибиться и переписать неудачный фрагмент.

Произведения **батальной живописи** создавались прежде всего по заказам императорской власти. Поэтому батальному жанру в большей степени свойственны официальные черты. Вместе с тем, он давал возможность для выражения патриотических чувств и позволял ставить сложные художественные задачи (например, создание динамичных многофигурных композиций) и широко использовать приемы других жанров, прежде всего пейзажа.

Именно смелое введение в батальную живопись пейзажного компонента, новаторское для того времени, характерно для творчества **Александра Коцебу (1815-1889)**, одного из лучших русских баталистов. Художник работал над картинами, которым предстояло украсить Зимний дворец. Это были сцены из истории Семилетней войны и эпизоды похода Суворова в Швейцарию и Италию («*Бой на Чертовом мосту 14 сентября 1799 года*», «*Переход войск Суворова через Сен-Готард 13 сентября 1799*»). Произведения отличались новизной подхода, легкостью кисти, умением развернуть впечатляющую композицию.

Вот такие процессы и явления имели место в русской живописи середины XIX века. На их фоне представляется очень логичным и закономерным тот факт, что именно в пятидесятые годы **Павел Михайлович Третьяков (1832-1898)** начинает собирать свою знаменитую коллекцию. В 1860 году Третьяков принял решение завещать свою галерею Москве. Вся ее история была еще впереди.

Впереди был яркий и драматический путь развития русской живописи: утверждение реалистического подхода и социальной критики, острая борьба направлений, расцвет новых жанров, освоение новых тем. Этот этап остался в истории русского искусства как переходный и отмеченный ослепительным взлетом великих русских мастеров.

## Вопросы и задания для самоконтроля

1. Охарактеризуйте исторический жанр в живописи середины XIX века.
2. Назовите известных мастеров, в творчестве которых сочетались черты классицизма и романтизма.
3. Сделайте анализ работ художников пейзажистов, в которых заметны реалистические тенденции.
4. Сделайте анализ творчества А.А.Иванова.
5. Какая особенность проявилась в русской портретной живописи середины XIX века?
6. Дайте определение перспективной живописи.
7. Охарактеризуйте батальную живопись середины XIX века
8. Раскройте основную направленность творчества П.А.Федотова.

## II. РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

### 2.1. Архитектура второй половины XIX в.

Развитие русского зодчества эпохи капитализма можно разделить на два периода: архитектура периода капитализма (середина XIX в.- 1890-е годы); архитектура империализма (1890-е годы – 1917 г.).

Застройка городов первого периода осуществлялась без взаимной увязки и согласования с окружением. Лишь иногда архитекторам удавалось подчинить свои замыслы ансамблевым закономерностям, которые все больше предавались забвению. Облик городов заметно ухудшался, утрачивал художественную гармонию, свойственную городам классицистического периода. Дворянские особняки и помещичьи дворцы все больше вытеснялись доходными многоквартирными домами.

С середины XIX в. в русской архитектуре наступает период, когда сознательное обращение зодчих к существовавшим в прошлом стилям играло важную роль. Стилизация под искусство XVIII в., искусство классицизма, древнеегипетское искусство были очень распространены в конце XIX – начале XX вв.

В середине и второй половине XIX в. видными представителями ретроспективного стилизаторства западноевропейской архитектуры были зодчие: А.И.Штакеншнейдер, В.А.Шретер, К.М.Быковский, Н.Л.Бенуа и др. В это время некоторые типы зданий появляются впервые, в частности торговые пассажи, коммерческие банки, железнодорожные вокзалы и др. Поиски архитектурной образности вокзалов поначалу осуществлялись по пути стилизаторства. В архитектуре *Петергофского вокзала с башней* (1856-1858 гг.) архитектор **Николай Леонтьевич Бенуа (1813-1898 гг.)** использовал готические элементы, искусно интерпретируя средневековое зодчество. Вокзал,

как и корпуса придворных конюшен, выстроенные им же в Петергофе, представляет собой удачный пример стилизации английской готики.

**Штакеншнейдер Андрей Иванович (1802-1865 гг.)** – архитектор, который виртуозно владел искусством интерпретации стилей Возрождения и барокко. Наиболее ранним произведением А.И.Штакеншнейдера является *Мариинский дворец (1839-1844 гг.)*. Здание завершает архитектурный ансамбль южной части Исаакиевской площади. Тяжеловесная трехчастная композиция главного фасада Мариинского дворца с полуколонными портиками и пилястрами коринфского ордера немногим напоминает традиционные фасады классицистических зданий. Дробность рустовки цокольного этажа, измельченность форм оконных наличников и обработки колонн и пилястр, монохромность здания отличают дворец от зданий стиля классицизма. Более заметен отход от классицизма в разностилевой отделке интерьеров (Большой зал, Зал-ротонда), заключающийся в изобилии хорошо прорисованных декоративных деталей.

Архитектура *Николаевского дворца (1853-1861г)* выдержана в ложноренессансном стиле. *Ново-Михайловский дворец (1857-1861 г.)* на Дворцовой набережной Невы характеризуется барочными формами и включением в трехчастную усложненную композицию фасада кариатид и иных скульптурных элементов. *Дворец Белосельских-Белозерских (1846-1848 г.)* представляет собой явную стилизацию архитектуры петербургского барокко середины XVIII в.

Выдающимся примером эклектического слияния разнородных стилевых элементов убранства является *Павильонный зал в Малом Эрмитаже (1850-е г.)*. Штакеншнейдер соединил здесь классические элементы с формами итальянского Ренессанса и мотивами мавританского искусства.

**Лео фон Кленце (1784- 1864 гг.)**. В архитектуре фасадов здания *Нового Эрмитажа (1842-1851 гг.)* и некоторых интерьеров использованы искусно переработанные формы и декоративные мотивы греческого зодчества.

Видным специалистом в области строительства театров был архитектор **Виктор Александрович Шрётер (1839— 1901 гг.)**, по проектам которого были выстроены театры в Иркутске, Киеве, Тифлисе и др. городах. *Театр в Тифлисе* создан в «арабском или персидском вкусе». Архитектор прибегнул к поверхностной стилизации мотивов восточной архитектуры.

Фасад *Мариинского театра в Петербурге* перестроен Шрётером в барочном стиле. Любимый стиль Шрётера был немецкий ренессанс.

Наряду и в противовес эклектичному стилизаторству чужеземных архитектурных стилей и форм с 1870-х годов возникло обращение к русскому национальному наследию. Идеологические основы народничества обусловили резкую критику западного ретроспективизма, пробудили повышенный интерес к народной культуре, крестьянскому зодчеству и русской архитектуре XVI – XVII вв.

Национальный стиль, поиски которого начались еще в 1830-х годах и завершились утверждением русско-византийского стиля, в 1870-х годах приобрел иной характер – *псевдорусского (ропетовского) стиля*. Его

утверждению способствовало и то, что по мере развития капитализма международные связи России все больше расширялись. Она все чаще стала участвовать в международных торговых выставках, на которых все страны стремились в облике павильонов отразить свои национальные черты. Русские павильоны были оригинальны, нарядны, выразительны и привлекали внимание вычурностью богатого декоративного убранства, заимствованного из крестьянского деревянного зодчества и народного прикладного искусства.

В 1872 г. на Политехнической выставке в Москве архитектор **Виктор Александрович Гартман** (1834-1873 гг.) выстроил *деревянные павильоны*, красиво декорированные резьбой по дереву и другими украшениями в духе народного творчества.

Архитектор **Иван Петрович Ропет** (псевдоним **И.Н.Петрова**, 1845-1908 гг.) возвел *русские павильоны* на выставках в Париже (1878 г.), Копенгагене (1888 г.) и Чикаго (1893 г.) демонстрируя неиссякаемую фантазию на тему русской архитектуры и стилизаторства народного зодчества.

В.А.Гартман и И.П.Ропет были активными проводниками псевдорусского стиля, одну из вариаций которого называют «ропетовщиной». Их своеобразным архитектурным «манифестом» были выстроенные ими в Абрамцеве под Москвой в 1873 г. «*Теремок*» (воспроизведение крестьянской рубленой избы) и *художественная студия*.

Характерными примерами псевдорусского стиля в Петербурге являются доходный *дом Басина* на Театральной площади архитектора **Н.П.Басина**, а в Москве *Исторический музей* (1875-1881 гг.) архитектора **Владимира Осиповича Шервуда** (1833-1897 гг.).

«Ропетовское» направление вскоре вытесняется более широким охватом источников ретроспективизма – допетровского зодчества, главным образом архитектуры XVII века. Это направление приобрело особое значение в связи с конкурсом на разработку проекта *храма Воскресения Христова (на крови)* в Петербурге на месте убийства императора Александра II на набережной Екатерининского канала. Утвержденный в 1882 г. проект храма, разработанный архитектором **Альфредом Александровичем Парландом** (1842-1919 гг.), представляет собой пример эклектической стилизации русской архитектуры XVI и XVII вв. с явной попыткой воспроизведения московского храма Василия Блаженного, его ассиметричного многоглавия и узорочья. Этот храм (1887-1907 гг.), несмотря на очень высокий технический уровень выполнения, отличается перегруженностью сухими и измельченными деталями.

Ретроспективизм русской допетровской архитектуры знаменовался рядом крупных общественных сооружений в Москве. К ним относятся *здание Городской думы (ныне Центральный музей В.И.Ленина)*, возведенное в 1890-1892 гг. архитектором **Дмитрием Николаевичем Чичаговым** (1835-1894 гг.) и *Верхние торговые ряды (ныне ГУМ)*, сооруженные на Красной площади в 1889-1893 гг. архитектором **Александром Никаноровичем Померанцевым** (1848-1918 гг.). Фасады этих зданий с башенками, высокими кровлями, частым ритмом небольших окон в фигурных обрамлениях XVII в. совершенно не соответствуют внутренней функциональной и архитектурно-пространственной

их организации. Большие залы в здании Думы и четыре ряда двухъярусных галерей в Торговых рядах решены на основе достижений строительной техники тех лет с применением верхнего света, металлических структур, не нашедших отражения в облике зданий. Становилось все более очевидным несоответствие псевдорусского стиля техническим возможностям и новому назначению архитектуры.

В архитектурных кругах 1890-х годов утвердилось мнение, что «техника и конструкция должны служить источником художественных форм, а цель и значение зданий – источником художественных представлений». Это было утверждением *рационализма*. Железо, сталь, железобетон, большеразмерное стекло, изразцовый кирпич и новые строительные конструкции, широко входившие в архитектурную практику, были одной из важных материальных предпосылок для формирований на рубеже XIX – XX вв. рационалистической архитектуры, получившей название «современной», «новой», «архитектуры модерна». Интерес к модерну объяснялся его рационалистичностью и духом новаторства. *Модерн* рассматривался как начало подъема русской архитектуры после ретроспективизма и эклектики.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте общую характеристику архитектуры России середины XIX века.
2. Назовите видных представителей ретроспективного стилизаторства западноевропейской архитектуры.
3. Сделайте анализ творчества А.И.Штакеншнейдера.
4. Что способствовало возникновению псевдорусского стиля?
5. Какие существенные особенности псевдорусского стиля проявились в творчестве известных архитекторов В.А.Гартмана и И.П.Ропета?
6. Назовите известных архитекторов ропетовского стиля Петербурга и их основные архитектурные сооружения.
7. Назовите известных архитекторов ропетовского стиля Москвы и их основные архитектурные сооружения.

### 2.2. Скульптура второй половины XIX в.

Скульптура второй половины XIX века в целом уступала по качеству живописи, но значение национальной школы скульпторов-реалистов этого периода велико. Оно заключается в приближении скульптуры к реальной жизни, использовании народной тематики, стремлении к изображению и увековечиванию образов прогрессивных деятелей русской истории, науки и культуры, в утверждении новых этических ценностей.



В области монументальной скульптуры происходит в целом заметный спад, Тем не менее, скульптура продолжает быть связанной с архитектурой. Основным, наиболее значительным произведением синтеза архитектуры и монументально-декоративной скульптуры этого времени является Исаакиевский собор в Петербурге (арх. О.Монферран).

**Иван Петрович Витали (1794-1855 гг.)** создал большую часть скульптур Исаакиевского собора, в том числе тех, которым были отведены важные места на фасадах: двенадцать статуй евангелистов и апостолов над фронтонами, группы коленопреклоненных ангелов со светильниками на углах аттика, статуи ангелов над угловыми пилястрами, три большие бронзовые двери, барельефы на двух колоссальных фронтонах – *«Встреча императора Феодосия с Исаакием Далматским»* и *«Поклонение волхвов»*, выполнены по принципам классицизма.

В центре композиции *«Встреча императора Феодосия с Исаакием Далматским»* группа из трех фигур – римский император Феодосии, его жена Флаксила и св. Исаакий. На первом плане два склоненных воина. На втором плане – Сатурин и Виктор, вельможи из свиты императора, сделавшие богатое пожертвование в пользу православной церкви. Лицам их приданы черты президента Академии художеств А.Н.Оленина и князя П.В.Волконского. В левом углу помещено изображение Монферрана, в руках его модель собора. Скульптура выполнена обобщенно. Ее контуры создают лаконичный и вместе с тем выразительный силуэт.

Несколько иначе выполнен рельеф южного фронтона *«Поклонение волхвов»*. Композиция подчинена треугольным очертаниям фронтона, построена симметрично по отношению к центру, занятому стройной фигурой Марии. Мерный ритм движения фигуры волхвов, эффектно задрапированных в широкие одеяния, придает сцене почти придворную торжественность. Такое решение соответствует принципам классицизма. Однако некоторые особенности этого рельефа говорят об иных исканиях. Композиция выстроена так, что ряд деталей выступает за пределы карниза (одеяние волхвов у ног Марии). При высоком рельефе самих фигур это усиливает впечатление «реальности» изображенного. Скульптурная композиция фронтона уже не принадлежит только зданию. Нарушена та мера условности, которая свойственна искусству классицизма. С большим вниманием изображена фактура материалов – драпировки, обувь, а также лица, волосы.

Скульптурный *декор здания и интерьера Опекунского Совета* (арх. Д.И.Жилярди) символизирует его назначения – воспитательного дома для детей и сирот. Превосходен по рисунку круглый барельеф на тему преданности и верности материнской любви: по античному мифу лебедь кормит птенцов, вырывая куски собственного тела. Аллегорическим сюжетам *«Милосердие»* и *«Воспитание»* посвящены скульптурные группы каменных ворот при въезде к Воспитательному дому с Солянки.

В начале 1830-х годов Витали разрабатывает скульптурное убранство сооружаемых у Тверской заставы по проекту О.И.Бове *Триумфальных ворот* в Москве в память событий Отечественной войны 1812 года. Он явился автором

скульптурной группы «Славы» на колеснице. Шестерка коней торжественной поступью влечет колесницу, в которой гордо стоит крылатая богиня, осеняющая победителей венком. Аллегорические женские фигуры над колоннами: «Храбрость», «Твердость» завершают вертикальный строй колонн; между колоннами фигуры воинов с копьями, в древнерусских кольчугах и шлемах. Прекрасные барельефы над ними были посвящены изгнанию французов.

Некоторые черты романтизма чувствуются в скульптурных портретах Витали – бюст *К.П.Брюллова* (1836), бюст *А.С.Пушкина* (1837) и его монументально-декоративных произведениях – *ангелы иконостаса университетской церкви в Москве* (арх. Е.Д.Тюрин) (1836).

Сложность и противоречивость развития русской скульптуры второй трети XIX века наглядно отражаются в творчестве одного из ведущих скульпторов данного периода – **Николая Степановича Пименова (1812-1864 гг.)**. (сын знаменитого скульптора С.С.Пименова). Скульптор участвовал в работе над интерьерами Исаакиевского собора. Приделы св. Александра Невского и св. Екатерины, увенчаны золочеными скульптурными группами «*Воскресения*» и «*Преображения*», выполненными Пименовым. Если изображение Христа выполнено в традициях классицизма, то в решении образов ангелов и двух фигур римских воинов ощущается барочное влияние. Но в целом скульптурные группы согласуются с архитектурными формами классицистического собора.

Известность приходит к Пименову в 1836 году: на академической выставке появилась его скульптура «*Парень, играющий в бабки*». Известны также небольшие портретные статуэтки Пименова «*Сидящий молодой человек с тросточкой*» (гипс, 1844), «*Портрет неизвестного в кресле*» (гипс, 1844), «*Мальчик, просящий милостыню*» (мрамор, 1842). Эти работы скульптора прокладывали дорогу жанровой скульптуре и многочисленным портретным статуэткам второй половины XIX – начала XX века.

**Логановский Александр Васильевич (1812-1855 гг.)** посвятил себя в основном работе по созданию монументально-декоративных рельефов и статуй для Исаакиевского собора в Петербурге (арх. О.Монферран): рельеф «*Избиение младенцев*» (бронза), нового Кремлевского дворца и Храма Христа Спасителя в Москве (арх. К.Тон) (*статуя поющей Мариам*).

В содружестве с архитекторами успешно работал **Александр Иванович Тербенев (1814-1859 гг.)**, сын известного скульптора И.И.Тербенева. Из монументально-декоративных работ младшего Тербенева наиболее значительны могучие *фигуры атлантов* (1844-1849), украшающие портик здания Нового Эрмитажа (арх. Л. Кленце).

Во второй половине XIX века получает развитие анималистический жанр в архитектуре. Изображения животного мира привлекало знаменитого скульптора-анималиста **Петра Карловича Клодта (1805-1867гг.)**. Первой отечественной работой скульптора явилось исполнение в 1833 году колоссальных *моделей коней* для скульптурной группы, венчающей Нарвские

триумфальные ворота (арх. В.П.Стасов). Как и вся группа, кони были выбиты по моделям из листовой меди.

*Четыре конные группы*, созданные Клодтом в 1830 г., отмечены точностью передачи повадок животных. Были установлены на Аничковом мосту в Петербурге в 1849-1850-х годах. Весь цикл объединяет тема победы человека над стихийным могуществом природы. В первой группе юноша-возничий, напрягаясь всем телом и крепко схватив узду, сдерживает вздыбленного коня. В следующей группе драматизм борьбы нарастает: в неукротимом порыве вырывается конь, а движения человека становятся все более напряженнее, возникшему едва удается осадить коня, делая могучее усилие. В третьей группе человек повержен на землю, а коню почти удается вырваться на волю. Наконец, в четвертой группе человек вновь покоряет животное. Пропорциональность, строгая гармоничность, плавная, графически отчетливая линия силуэтов – такова художественная форма групп Клодта.

Наряду с монументальными работами Клодт чрезвычайно много внимания уделял так называемой малой пластике – небольшим скульптурным группам и статуэткам, изображающим лошадей – *«Першерон»*, *«Кобыла с жеребенком»*, *«Деревенская кляча»*. Он умел передать индивидуальный характер каждого животного: это настоящие портреты, выполненные проникновенно, с чутким вниманием и неподдельным уважением. Клодт обращался и к историческим сюжетам в малой скульптуре – *«Римлянин на лошади»*, *«Славянин верхом»*.

Благодаря новому отношению к образам животных Клодту удалось придать совершенно иной качественный уровень анималистическому жанру в русской скульптуре, поднять его значение, вывести на путь самостоятельного развития.

Примером анималистического жанра в скульптуре могут служить произведения **Евгения Александровича Лансере (1848-1886)** – *«Киргиз с беркутом»*, *«Царский сокольничий»*, *«Святослав»*. Скульптурная группа *«Киргизский косяк на отдыхе»* – своеобразный небольшой рассказ о жизни кочевников. Центр композиции образуют обращенные друг к другу головы лошадей и устало вытянувшийся на земле жеребенок. Скульптор зорко подметил и передал повадки коней, и особенно жеребят.

Ярким и удивительно жизнеутверждающим было творчество **Сергея Тимофеевича Коненкова (1874-1971 гг.)**. Первым произведением была статуя *«Камнебоец»* (бронза, 1898), исполненная в идейных традициях русской реалистической скульптуры второй половины XIX века.

Деятельность Коненкова отличается широким диапазоном, высокоразвитым чувством материала, тонким пониманием специфики скульптурной формы.

Самым выдающимся, последовательным и убежденным скульптором-реалистом второй половины XIX века был **Марк Матвеевич Антокольский (1843-1902 гг.)**. Уже в студенческие годы он был в рядах поборников передового демократического искусства – горельефы 1864-1865 годов *«Портной»*, *«Скупой»*.

Антокольский в дальнейшем посвятил себя главным образом исторической теме. В 1870 году скульптор приступил к своему первому большому произведению на тему русской истории – статуе «Иван Грозный». Это классический пример станковой скульптуры. Задатки скульптора-монументалиста проявились в *статуе «Петр I» (бронза, 1872)*. Произведение отличается обширностью замысла, идейной глубиной, правдивостью в раскрытии человеческих переживаний.

Зрелый период деятельности Антокольского характеризуется созданием цикла произведений с философской направленностью – статуи «Христос перед народом» (бронза, 1874), «Мефистофель» (мрамор, 1883) и др.

Антокольским были созданы *портреты В.В.Стасова, И.С.Тургенева, доктора С.П.Боткина*. В 1880-х годах скульптор вновь возвращается к русским национально-историческим темам – «Нестор-летописец» (1889).

**Михаил Осипович Микешин (1835-1896гг.)** – современник Антокольского, скульптор, стремящийся откликнуться на запросы времени. В 1859 г. на конкурсе проектов памятника «1000-летию России» был принят к исполнению проект Микешина (в Новгороде). По своим очертаниям памятник напоминает «шапку Мономаха». Он представляет собой бронзовый шар-державу, верхняя часть которой – композиция в виде фигуры женщины в русском национальном костюме с широкой мантией на плечах, олицетворяющей Россию, и ангела с крестом, благославляющего ее. У подножия шара-державы – 129 рельефных фигур вершителей судеб России (князя Рюрик и Владимир, Дмитрий Донской, Петр I, Марфа Посадница и др.)

В 1860 году Микешин создает памятник *Екатерине II*. Верхняя бронзовая часть памятника накрывает собой куполообразное завершение постамента. Четырехметровая фигура Екатерины, вылепленная М.А.Чижовым, изображает императрицу в длинной мантии со скипетром в правой руке и лавровым венком в левой, выглядит величественно и монументально. У ее ног фигуры выдающихся людей екатерининского времени, выполненные А.М.Опекушиным (военачальники П.А.Румянцев, Г.А.Потемкин, А.В.Суворов, секретарь Екатерины А.А.Безбородко, президент Академии художеств И.И.Бецкой, флотоводцы А.Г.Орлов, В.Я.Чичагов, поэт Г.Р.Державин, президент Российской академии Е.Р.Дашкова). Все скульптуры имеют большое портретное сходство и исполнены очень реалистично.

Кризис монументализма в искусстве второй половины века сказался и на развитии скульптуры. Памятники становятся излишне патетичными, дробными по силуэту, детализированными (памятник *Екатерины II*) или камерными по духу (памятник *А.С.Пушкину* в Москве) архитектора **Александра Михайловича Опекушина (1838-1923 гг.)**. Его камерность была оправдана тем, что его планировали поставить в глубине бульвара, а не прямо на просторе Тверской улицы. В 1889 году Опекушин создал в Пятигорске памятник другому великому русскому поэту – *М.Ю.Лермонтову*. Лермонтов изображен сидящим на скале в задумчивой позе, у его ног лежит книга, возле постамента внизу – лира и венок.

Реалистические тенденции проявляются во второй половине века в творчестве М.М.Антокольского, Ф.Ф.Каменского, М.А.Чижова и других. В начале 1860-х годов наряду с темами мифологическими и историческими все чаще появляются сюжеты из народной жизни. **Матвей Афанасьевич Чижов (1838-1916 гг.)** - скульптура «*Крестьянин в беде*» по характеру приближается к творчеству передвижников.

В развитии русской скульптуры существенную роль продолжала играть Академия художеств, однако ее значение было уже далеко не такое, как в предшествующее время. Впервые за два последних столетия центр скульптурной жизни явно перемещается в Москву, где учатся, работают и преподают такие мастера, как С.М.Волнухин, П.П.Трубецкой, А.С.Голубкина и др.

Лучшие произведения московского скульптора **Сергея Михайловича Волнухина (1859-1921 гг.)** – бюст основателя Третьяковской галереи *П.М.Третьякова*, памятник первопечатнику *Ивану Федорову* – навсегда вошли в историю русской скульптуры.

**Паоло (Павел Петрович) Трубецкой (1866-1938 гг.)** – типичный представитель *импрессионизма в скульптуре*. Он известен в основном, как мастер небольших статуэток (главным образом портретных фигур), а также жанровых композиций и изображений животных. *Портрет Левитана (1899)* дает полное представление об импрессионистском методе скульптора. Казалось торопливо, небрежно лепит Трубецкой. Однако эта небрежность только кажущаяся. На самом деле за подобной живописной фактурой скрывается огромное, уверенное мастерство скульптора, пренебрегающего деталями, но воссоздающего в воображении зрителя острый и живой образ.

Импрессионизм в своеобразном, очень индивидуальном творческом преломлении нашел выражение в работах **Анны Семеновны Голубкиной (1864-1927гг.)**. В 1897 году создает большую скульптуру «*Железный*». Это произведение Голубкиной стало первым в русском искусстве скульптурным изображением рабочего-пролетария.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Сделайте анализ творчества И.В.Витали.
2. Дайте определение «анималистического жанра» в скульптуре.
3. Назовите работы П.К.Клодта и Е.А.Лансере.
4. Сделайте анализ творческой деятельности Н.С.Пименова.
5. Охарактеризуйте творчество С.Т.Коненкова.
6. Охарактеризуйте творчество скульптора М.М.Антокольского.
7. Назовите работы М.О.Микешина.
8. Сделайте анализ творчества П.П.Трубецкого.

### 2.3. Живопись 60-х годов XIX в.

Практически все художники-шестидесятники так или иначе отдали дань жанру, а многие посвятили ему себя полностью. Одни стали бытописателями, другие – обличителями, кто-то так и продолжал работать в манере пятидесятых годов, кто-то шагнул вперед и стал первооткрывателем.

Самым значительным живописцем переходного времени был **Василий Григорьевич Перов (1834-1882)**. Художественная критика увидела в нем прямого наследника Федотова. Однако Перов не просто продолжил начатый Федотовым жанр социальной сатиры, он внес в бытовую картину новое содержание. Федотовская ирония обратилась у него в сарказм, а в изображении народа прозвучали глубоко трагические ноты.

Для написания программной картины на золотую медаль он выбрал «Сельский крестный ход на Пасхе», но академический Совет отверг эскиз за непристойность изображения духовных лиц. Право на заграничную поездку художник получил за другую картину- «*Проповедь на селе*». Перов приложил объяснительную записку, в которой указал на то, что тема взята им из 64-ой беседы св. Иоанна Златоуста, и в картине дано различное отношение слушателей к ее содержанию: бедные слушают с упованием, богач заснул в кресле, его молодая жена предпочитает вести светскую болтовню с молодым человеком. В картине художник развертывает целое повествование. Ярко и правдиво обрисованы типы помещика, лакея и священника. Прекрасно передана материальность предметов: медь люстры, розовый бархат платья помещицы.

Перед поездкой Перов успел написать «*Чаепитие в Мытищах*» и закончить «*Сельский крестный ход на Пасхе*».

«*Чаепитие в Мытищах*» - композиция построена на противопоставлении тучного монаха-чревоугодника и хромого слепца, инвалида войны с мальчиком-поводырем. Монах, остановившийся в пути, предается отдыху за чашкой чая. Он не удостаивает вниманием молодого послушника, не смеющего сесть с ним за один стол и утоляющего жажду стоя поодаль. Еще меньше трогает его горе и нищета инвалида, вынужденного просить милостыню. Смысл картины заключался в острой критике социального неравенства, в резком обличении лицемерия и тунеядства монахов.

«*Сельский крестный ход на Пасхе*» выделяется силой обличительного содержания не только духовенства, но и всего общественно-политического строя, порождающего такого рода явления. Перов изображает убогую русскую деревню 60-ых годов с ее нищетой и невежеством. Центральная фигура композиции – пьяный священник, выходящий из дома, где только что побывала праздничная процессия. Он едва держится на ногах и схватился за столбик крыльца. У ног священника свалился причетчик с кадилом. Эту безобразную сцену дополняют второстепенные персонажи: женщина, отливающая напившегося до потери сознания мужа, и пьяный крестьянин, валяющийся в грязи под крыльцом. Удручающее впечатление производит и движение крестьян, несущих иконы, особенно запоминается пьяненький старичок,

перевернувший икону вниз головой. Колорит картины не ярок, в нем преобладают серо-коричневые тона, что отвечает содержанию и настроению картины.

Во второй половине 60-ых годов Перов станет певцом обездоленных и бесправных. *«Проводы покойника»*. Здесь нет повествовательности ранних картин художника. Зритель воспринимает одновременно и основную группу и пейзаж как единое неразрывное целое. Незабываем по силе образ крестьянки – лица ее невидны, но фигура, линия ее согбенной спины, поникшая голова, опущенные плечи так выразительны, что сразу открывается все безысходное горе семьи, потерявшей кормилицу. Выразительно-разработанная серо-коричневая красочная гамма усиливает впечатление.

Предельной простоты и лаконизма достиг Перов в картине *«Последний кабак у заставы»*. Художник скупно развертывает сюжет, не оснащая его подробностями. Глубокой тоской и одиночеством веет от всей картины. У заставы, у кабака стоят двое саней. В глубине одних, кутаясь от холода, сидит крестьянка, дожидаясь мужа, который пропивает с горя в кабаке последние гроши. Пейзаж играет большую роль; он не только помогает осмыслить содержание, но и сообщает ей определенную эмоциональную окраску. Беспokoйный свет догорающей холодной зари, одинокая, забытая женская фигура, едва видимая в сгущающихся сумерках, – все это придает драматизм изображенной сцене.

*«Приезд гувернантки в купеческий дом»* содержанием и героями напоминает сцену из пьес Островского. Это «темное царство» с его обитателями, куда попадает беззащитная интеллигентная девушка. Широко расставив ноги, тучный купец в малиновом халате нагло рассматривает девушку как товар, добротность которого он желает определить. Ярко охарактеризованы все участники сцены: тупая, забитая девочка – дочь купца, купчиха, не одобряющая затею мужа и рассматривающая приглашение гувернантки как лишнюю заботу для своих хозяйских рук, и особенно будущий «кутила трактиров» купеческий сынок, цинично разглядывающий молодую девушку. Характеристика купеческого быта дополняется безвкусной обстановкой комнаты. Цветовые соотношения в фигуре гувернантки (коричневое платье, голубые ленты на шляпе) – мягкие, спокойные, в группе купеческой семьи – резки и неприятны. Особенно дисгармонично розовое пятно – платье девочки.

Еще сильнее тема безысходности женской доли в городе прозвучала в картине *«Утопленница»*. В эскизе Перов изобразил толпу любопытных на Москве-реке, пришедших посмотреть на вытасченное из воды тело красивой женщины в ярком платье. Однако Перова эскиз не удовлетворил. Он задумал социальную драму, рассказ о жестокости жизни, о несчастном существе, доведенном до самоубийства. Поэтому в картине нет яркого платья, а вместо толпы один городской стережет покойницу, покуривая трубочку. Поэзия раннего утра, тишина и безлюдье заставляют глубже почувствовать трагедию преждевременно загубленной жизни и холодное равнодушие общества к ужасным явлениям русской действительности.

Вслед за Венециановым Перов открывает мир детства. Но у Перовских детей на лицах мука, а если говорить о «Тройке» - смертная мука. На картине изможденные оборванные ребятишки из последних сил тянут на пригорок обледенелую бочку с водой. Унылые мглистые краски зимы, каменная городская стена, на фоне которой происходит сцена, - ничто не отвлекает внимание от трех жалких фигурок детей.

В начале 1870-х годов появились картины: «Птицеловы», «Охотники на привале», «Рыболов» - зарисовки провинциальных типов, исполненные психологически достоверно, с массой интересных деталей.

Подлинный успех художнику вновь удалось испытать, обратившись к портретному жанру. Он создал ряд превосходных изображений деятелей русской культуры, в том числе А.Н.Островского и В.И.Даля; с его знаменитым портретом Ф.М.Достоевского неразрывно связаны наши представления о великом писателе.

Художником, близким Перову обличением социальной несправедливости был **Николай Васильевич Неврев (1830-1904)**, портретист, исторический живописец, один из ведущих мастеров бытового жанра. Известно его историческое полотно «Петр I в иноземном наряде».

Тема многих произведений художника – горькая судьба женщины. Содержание картины «Торг» - продажа крепостной женщины. Это явно мать семейства, простое благородство разлито в ее фигуре, в ее прекрасном русском лице. «Воспитанницы» - сюжет навеян одноименной пьесой Островского. Бедная девушка, воспитанная в богатом доме, не менее бесправна, чем крепостная.

Женский вопрос был близок всей передовой интеллигенции. Одна из самых знаменитых картин на эту тему - «Неравный брак» **Василия Владимировича Пукирева (1832-1890)**. Для бытового жанра эта картина была необычно огромной: фигуры почти в натуральную величину. Церковь. Обряд венчания. Невеста – совсем девочка. Голова бессильно опущена, глаза заплаканы, того и гляди уронит свечу. Жених годится невесте в дедушки. Здесь тоже совершается купля-продажа. Жених хотел, чтобы все прошло тихо, в церковь приглашены лишь близкие. Мужчина с тонким благородным профилем за спиной невесты, ее шафер, напряженно сложил руки на груди и пристально смотрит на священника. Это сам Пукирев, художник ничего не выдумал, картина автобиографична. Эту картину критики называли одной из самых трагических картин русской школы.

**Леонид Иванович Соломаткин (1837-1883)**. Сцены из жизни мещан, городской гольтыбы, нищей деревни, странствующих артистов, мещанские будни и праздники – излюбленные сюжеты художника.

«Славильщики-городовые» - жанровая сценка, изображающая показную набожность городских, пришедших в дом замоскворецкого купца «славить Христа» и получить чаевые, передана художником с юмором. Резкий рисунок композиции сочетается с удивительно теплым, насыщенным колоритом, напоминающим пеструю раскраску народных картинок. Это характерно для большинства работ Соломаткина: «Свадьба», «Пирушка», «Петрушка».



Произведения Соломаткина, обладавшего обостренным чувством цвета и композиции, оригинальны и решены по-разному. Одни гротескны, другие нарочито лубочны, третьи поэтичны, и почти все написаны с юмором. Не было в нем ненависти, хотя художник отразил и разорение деревень, и нищету в городах, и бесчеловечность людских отношений. Этот чуткий художник продолжил в русской живописи традиции П.А.Федотова.

**Александр Иванович Морозов (1835-1864)** – участник «бунта четырнадцати» и член Артели. «Запоздалым венециановцем» назвала художественная критика рубежа XIX – XX веков А.Морозова, которому было свойственно стремление к гармонии, правдивое и поэтическое изображение народного быта и родной природы. Солнцем, воздухом и покоем напоена написанная с натуры картина *«Отдых на сенокосе»*.

*«Выход из церкви в Пскове»*. Эту картину В.В. Стасов оценил как одну из первых массовых сцен, где главные герои – все изображенные, критик находил в ней «правду жизни» (прежде всего противопоставление богатства и нищеты). Молодые И.Е.Репин и В.Д.Поленов восхищались тщательностью работы с натуры и мастерством передачи яркого солнечного света.

Большую европейскую известность завоевал **Николай Егорович Сверчков (1817-1898)**. В его творчестве проявился дар анималиста, умение на редкость правдиво и свободно изображать сцены с лошадьми. Издатель Фельтен выпустил *«Альбом коннозаводчиков с портретами заводских жеребцов и маток лучших заводов России, писанных с натуры и литографированных художником Н.Сверчкоым»*

Художник изъездил Россию из конца в конец, узнал нравы провинции и воплотил их в жанровых зарисовках. На академической выставке 1844 г. Были представлены его картины *«Отдых в поле»* и *«На конной ярмарке»*.

Нелегкой доле ямщиков посвятил художник цикл картин конца 1850-х г.: *«Тройка в степи»*, *«В метель»* и др. Немалое место в его творчестве занимали и сцены из охотничьей жизни: *«Зимняя охота»*, *«Возвращение с охоты»*, *«Охотник, застигнутый зимней вьюгой»*, *«Эскизы охоты»*. Все они отличаются тонким пониманием русского пейзажа.

В шестидесятые годы в живописи самым консервативным жанром оставался исторический, и новое слово в то время смог в нем сказать лишь один художник – **Вячеслав Григорьевич Шварц (1838-1869)**.

*«Иван Грозный у тела убитого им сына»*. В свете особого интереса к истории, когда в прошлом искали аналогии настоящему, пытаясь ответить на волнующие вопросы современности, картина Шварца приобретала особое значение. Смелость художника заключалась в том, что он нарушил незыблемое правило академистов: главный герой исторической картины должен быть положительным, идеальным, а если изображали монархов, то не иначе как в обличье благородного воина или мудрого правителя. А герой Шварца – царь-сыноубийца. Вместо того чтобы поместить главного героя в центр полотна, как было принято, Шварц изобразил там царевича на смертном одре. Впервые в исторической картине художник не создавал красивую декорацию, не облакал фигуры в пышные одежды и не придавал им застывших театральных поз. Его

занимала реальная историческая обстановка, естественность и психологическая выразительность персонажей.

Еще одно новшество, которое принес в историческую живопись Шварц – создание историко-бытовой картины. В шестидесятые годы начался процесс стирания резких границ между жанрами. Если раньше пейзаж в жанровой и исторической картине воспринимался как фон, на котором происходит действие, то теперь он стал играть важную роль. В шварцевском «*Вешнем поезде царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче*» и набрякшее небо, и деревушка с церковкой на холмах, и весенняя распутица с разъезженной дорогой, коричневыми колеями и разлившейся лужей создают необходимую атмосферу, позволяющую ощутить национальное своеобразие старинной жизни так же, как яркие одежды и возки царского поезда.

Более всего Шварца занимала Русь XVI- XVII веков. В результате глубокого и кропотливого следования быта эпохи им были созданы картины из жизни русских царей. В них сказалось знание историко-бытовых деталей, благодаря которым художнику удалось воссоздать верный типаж, а также атмосферу будничной жизни теремов-дворцов. Особое место в этой серии занимала картина «*Вербное воскресение в Москве при царе Алексее Михайловиче*». Торжественное шествие царя и патриарха из собора Василия Блаженного к Спасским воротам Кремля показано с предельной точностью в изображении одеяний, аксессуаров, древней архитектуры Москвы.

**Константин Дмитриевич Флавицкий (1830-1866)** вошел в историю русского искусства главным образом как автор картины «*Княжна Тараканова*», написанной на легендарный сюжет из русской истории XVIII века. Романтическая картина гибели молодой, красивой женщины от слепой, безжалостной стихии была задумана «в брюлловском вкусе». Однако Флавицкий отказался от внешних эффектов. Он приглушил колорит и тщательно, как это делали художники-шестидесятники, выписал наряд княжны и детали убогого интерьера: стол, кружку, краюху хлеба, тулуп на постели, а также плесень на стенах и крыс, спасавшихся от прибывающей воды. Все это придало сцене жизненность.

Эта картина подвела итог его короткого творческого пути. Она же наглядно обозначила эволюцию художника от работ историко-религиозного содержания («*Дети Иакова продают своего брата Иосифа*»), решенных в условно-академическом духе, до наиболее прогрессивного направления в русской исторической живописи 1860-х годов.

Пейзажная живопись была представлена школой профессора М.Н.Воробьева, который детально «снимал» виды с конкретного места, набрасывая на них легкий романтический флер. В шестидесятые годы происходит перелом в развитии пейзажной живописи, чтобы к семидесятым занять видное место среди других жанров.

**Лев Львович Каменев (1833-1886)** писал пейзажи нового типа, изображал «убогую и обильную, могучую и бессильную» матушку Русь.

В «*Зимней дороге*» перед нами ширь, только бескрайнее насуспенное небо. Ранние сумерки сгладили очертание леса и спящую под снегом

деревеньку. Замерла жизнь, лишь усталая лошаденка, запряженная в розвальни, спешит к дому, да собака пугает ворон. Бесприютна снежная равнина. В огромных просторах затеряны люди в розвальнях.

«Вид окрестностей села Поречье». В пейзаже русское раздолье с русской удалью. Любовь к родной природе позволила Каменеву соединить русскую даль с печальной нотой.

**Иван Константинович Айвазовский (1817-1900)** – романтически настроенный живописец, влюбленный в морскую стихию, вместе с тем художник нового на российской почве типа – умеющий разумно распорядиться талантом и полновесно пользоваться плодами неустанного труда.

Содержание картин Айвазовского – море в штиль и в бурю, в разное время суток, кораблекрушения, морские батальные сцены, прославляющие могущество русского флота. В молодости художника влекла красота морских пейзажей, но он пережил романтиков и создал величественные поэмы о неизведанной морской красоте и борьбе человека со стихией: «Буря на Северном море», «Волна», «Морское сражение при Наварине», «Девятый вал», «Чесменский бой 25-26 июня 1770г». Глубокое знание моря и военного флота сочеталось в художнике со свежестью восприятия, а зрительная память была феноменальная. Среди зрелых работ нет ни одной, написанной с натуры. Натурными были рисунки, исполненные контуром, чтобы потом определить композицию.

Шестидесятые годы в творчестве художника получили название «периода голубых марин». В это время Айвазовский отошел от романтических композиций и контрастных цветовых отношений, его картины часто изображают спокойное море при ясной погоде, они залиты золотом солнечных лучей и мерцают нежными сине-голубыми тонами («Черное море»).

Осенью 1870 года Министерство внутренних дел утвердило устав Товарищества передвижных художественных выставок – объединения московских и петербургских художников-передвижников, которым предстояла долгая и славная жизнь в отечественном искусстве.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какое новое содержание внес в бытовую картину В.Г.Перов?
2. Назовите работы Н.В.Неврева, В.В.Пукирева, Л.И.Соломаткина.
3. Определите роль Н.Е.Сверчкова в анималистическом жанре.
4. Какие характерные черты проявились в историческом жанре (В.Г.Шварц)?
5. Охарактеризуйте творчество художника-мариниста И.К.Айвазовского.

## 2.4. Живопись второй половины XIX в.

Знаменательным, переломным событием в русском искусстве второй половины XIX века было возникновение Товарищества передвижных художественных выставок, объединивших плеяду художников-реалистов, которых стали называть передвижниками. В уставе Товарищества говорилось, что создано оно для «развития любви к искусству в обществе», для воспитания вкусов широких кругов зрителей и знакомства со своим творчеством – живописью нового направления. Еще одна важная задача состояла в «облегчении для художников сбыта их произведений», чтобы они могли жить своим творчеством. Товарищество родилось из протеста против официального искусства, мешавшего всему новому и передовому.

Академия художеств давала прекрасную профессиональную подготовку, однако эстетика академизма строилась на подражании классическим образцам, а единственным достойным внимания жанром считался исторический – изображений мифологической, религиозной и собственно исторической (желательно из древней истории) тематики. Между тем уже в сороковых годах появились картины Федотова, который черпал свои темы из окружающей жизни, и последователей у него было много.

И.Н.Крамской организовал Артель художников, в которую вошли 14 художников (бунт 14-ти). Они объединились вокруг идеи – служить искусством людям, не отделять себя от общественной жизни страны и ее идеалов, обратиться к реальной жизни, отказавшись от подражания классическим образцам, как бы велики они не были.

Инициатором создания нового объединения (после шести лет существования артели) – Товарищества передвижных художественных выставок – и главным автором ее устава был молодой московский художник Григорий Мясоедов. Огромно участие Третьякова в художественных делах передвижников: приобретая картины, он давал художникам средства к жизни и свободной творческой работе.

Основными чертами творчества художников-передвижников можно считать:

1. Расширение тематики, правдивое реалистическое отражение всех сторон жизни.
2. Внимание к жизни народа. Обнажение всех его бед, страданий. Народ – действующее лицо.
3. Психологизм живописи.
4. Поэтизация природы. Любовь к родной природе.
5. Утверждение положительных образов, которые они увидели в самом народе, в его жизни, в родной природе, истории.
6. Героические образы революционеров.

Творчество художников-передвижников отличается жанровое и тематическое многообразие:

1. Тема народа.

2. Бытовой жанр, обличение социального неравенства.
3. Историческая тема. Осмысление роли народа – действенной силы, творящей историю.
4. Тема поэтизации «маленького» человека.
5. Тема революционной борьбы.
6. Одухотворение пейзажа. Становление реалистического пейзажа.
7. Сказочные темы.
8. Портрет, отличающийся психологичностью, яркой индивидуальностью образов. Многообразие художественных средств их воплощения.
9. Детская тема.

Во главе Товарищества стояли Григорий Мясоедов, Иван Крамской и Николай Ге.

**Григорий Григорьевич Мясоедов (1835-1911).** Творчество первого передвижника и одного из бессменных руководителей Товарищества связано с жанровой живописью. Содержание его остросоциальных, злободневных картин определяет жизнь и ее противоречия. Мясоедов смотрел на живопись как на могучее средство пропаганды передовых идей, считал, что картина является «учебником жизни» и должна быть доступна народу.

В картине *«Земство обедает» (1872)* показано бесправное положение народа, которое ничуть не изменилось после земской реформы 1864 года. На крыльце и прямо на земле расположились нищие понурые крестьяне, обедающие хлебом и луком. В окне виден лакей, приготовивший графины с вином и перетирающий тарелки для господ. Чтобы раскрыть несправедливость социального неравенства и бесправия крестьян, Мясоедов не пользуется средствами сатиры, как делал Перов и «обличители-шестидесятники», он изображает бытовую сцену во всей своей простоте и правде.

Сюжет картины *«Чтение манифеста 19 февраля 1861 года»* посвящен реформе по отмене крепостного права. Крестьяне с сосредоточенным вниманием слушают читаемый мальчиком текст манифеста. Их отношение к документу еще не определилось: на лицах нет ни радости, ни явного разочарования. Но есть внутреннее напряжение, недоверие, настороженность. Жизнь современной художнику деревни отражена в картинах *«Опахивание»* - старинное ритуальное действо: крестьяне опахивают деревню от злых духов, впрягая в плуг обнаженных девушек, и *«Самосожигатели»* - сюжет стоит в очень тесной связи с предыдущей жанровой картиной.

В восьмидесятые годы Мясоедов пишет ряд картин, воспевающих красоту крестьянского труда и русской природы. *«Сеятель»*, *«Страда (Косцы)»*, *«Поздравление молодых в доме помещика»*, *«Осеннее утро»* - картины поэтичные, жизнеутверждающие, полные напряженного ритма, синего неба и солнца. *«Страда (Косцы)»* - художник воспекает радостную сторону бытия, передает красоту крестьянского труда.

**Иван Николаевич Крамской (1837-1887).** Он был одним из тех людей, для которых «главное не то, что он сделал в искусстве, а то, что он

сделал для искусства». Он был гражданином, художником, теоретиком искусства, педагогом.

На второй передвижной выставке в 1872 году он выставляет картину «Христос в пустыне». Бесплодная земля, среди камней сидит человек в такой глубокой задумчивости, что ощущение напряжения невольно передается зрителю. Такова сила мысли, жизнь духа. Следующей картиной той же тематики должна была стать картина «Хохот» - Христос перед толпой, которая осмеивает его речи о добре, честности и счастье. Она осталась незаконченной.

Жанровые полотна Крамского «Русалки. Майская ночь», «Лунная ночь» не вызвали у публики такого энтузиазма, как его портреты. Крамскому довелось стать зачинателем своеобразной галереи портретов выдающихся современников. Художник сделал для Третьякова «Портрет Л.Н.Толстого» (1873), Григоровича, Шишкина, Верещагина, самого Третьякова и его жены и др. Он писал портреты царской семьи и неизвестных крестьян – «Пасечник», «Полесовицки», «Крестьянин с уздечкой» причем крестьяне выходили психологически ярче, точнее и свободнее. Всего в художественном наследии Крамского более четырехсот портретов современников.

Особое место среди картин-портретов занимает «Неизвестная». Жанровая картина «Неутешное горе» была навеяна тяжелыми личными переживаниями, смертью маленького сына Марка, и по сути это тоже портрет – портрет материнской скорби.

**Николай Николаевич Ге (1831-1894).** Самобытный человек и художник, всю жизнь искал свой путь и истину. Будучи человеком религиозным, в момент душевного кризиса он обратился к Евангелию и открыл в нем источник силы, нашел главную тему, которой следовал всю жизнь: тему столкновений мировоззрений, страдания, самопожертвования и духовной красоты.

В 1863 году Ге привез в Петербург «Тайную вечерю», за которую был возведен в звание профессора, минуя звание академика. В ней он раскрыл глубокую морально-философскую проблему. Евангельский сюжет представал в ней как реальное событие, как жестокая драма отступничества от учителя и раскола среди единомышленников.

Одновременно Ге был одним из выдающихся портретистов своего времени. Среди людей, которых художник запечатлел в живописи и скульптуре – Лев Толстой, Тургенев, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Антокольский, Мясоедов, Белинский, Герцен. Лица на портретах Ге отмечены благородной печатью души их автора.

На первой Передвижной выставке его картина на историческую тему «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» стала «гвоздем» программы. В этой картине художник отобразил столкновение двух идеологий, борьбу нового и старого. Петр I для Ге – выдающийся политический деятель, жертвующий самым дорогим для блага страны. Еще одна картина на тему русской истории «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» слабее предыдущего полотна.

Огромное влияние на Ге оказала дружба с Л.Н.Толстым. Он стал следовать совету Толстого - высказывать картинами простое, понятное и нужное людям христианство. Так появился цикл религиозных картин: «Выход с Тайной вечери в Гефсиманский сад», «Что есть истина? Христос и Пилат», «Голгофа». Он изобразил Христа не Богом, а обыкновенным человеком, униженным, истерзанным, переживающим страшную физическую и душевную муку.

**Илларион Михайлович Прянишников (1840-1894).** Он был одним из членов-учредителей Товарищества и экспонировал свои картины почти на всех выставках передвижников. В 1865 году была написана знаменитая картина «Шутники», изображающая, как московские гостинодворцы потешаются над пляшущим под звуки гармоники пропойцей-чиновником. В этом небольшом полотне дано оригинальное решение типичной для бытового жанра пореформенного десятилетия темы унижения человеческого достоинства.

В семидесятые годы Прянишников создал историческую картину «В 1812 году», ставшей хрестоматийной. Первым из живописцев Прянишников изобразил Отечественную войну как народную. Не полководцы, а бедно одетые партизаны-крестьяне, ведущие по снежной равнине пленных французов, предстали в этой скромной, но очень выразительной картине как истинные творцы победы над армией Наполеона. Но основная тема художника – народная жизнь. Лучшими картинами этого периода считаются «Порожняки», «Погорельцы», «Крестный ход». Прянишников прекрасно знал отечественные типы и нравы, обладал мягким юмором и сочувствием к простому человеку. Пейзаж в этих картинах из условного фона превратился в опоэтизированную среду, обогащающую образный строй острохарактерных сцен, почерпнутых автором из народной жизни.

В восьмидесятые – девяностые годы художник занимался крестьянским и охотничьим жанром: «В засаде», «Дети на рыбалке», «Конец охоты». «Спасов день на севере» изображает многоликую народную массу, объединяющую в общем действии различные типы и характеры. Также писал небольшие картины из быта среднего городского сословия – «В мастерской художника».

Видное место среди жанристов занимают участники «бунта 14-ти» и члены Артели Крамского - А.И.Корзухин и Ф.С.Журавлев.

**Алексей Иванович Корзухин (1835-1894).** Он был членом-учредителем Товарищества, но деятельного участия в работе передвижников не принимал. Создает ряд работ, повествующих о горе и радости «маленьких» людей и типичных для жанровых художников шестидесятых годов. В картинах «Поминки на деревенском кладбище», «Возвращение отца семейства с ярмарки», «Девичник», «Разлука», «В монастырской гостинице» Корзухин с редкой наблюдательностью и знанием народного быта передавал характерные типы купечества, ремесленников, мещан. «Перед исповедью» - сцена ожидания своей очереди на исповедь разных по своей социальной принадлежности, возрасту и характеру людей.

**Фирс Сергеевич Журавлев (1836-1901).** К передвижникам не принадлежал, хотя в одной из выставок участвовал. Сюжеты картин взяты из купеческого быта – *«Купеческие поминки»*. В картине *«Перед венцом»* Журавлев демонстрирует хорошее знание типажа и быта «темного царства». Припав к ногам отца, дочь-невеста умоляет не отдавать ее замуж, но судьба ее решена, и венчание состоится.

**Кирилл (Карл) Викентьевич Лемох (1841-1910)** – неизменный член правления Товарищества. Художник-бытописатель был предан крестьянской теме, на особенную социальную остроту не претендовал и не чуждался сентиментальности и даже идеализации народной жизни. В любви к детям и крестьянской среде художник был абсолютно искренен, его считали лучшим выразителем детского мира: *«Варька»*, *«Круглая сирота»*, *«Бабушка и внучка»*.

**Валерий Иванович Якоби (1834-1902).** Самое значительное из своих произведений – обличительная по направленности жанровая картина художника *«Привал арестантов»* отличается драматическим сюжетом – смерть ссыльного и отчаянье семьи, последовавшей за ним в Сибирь. Якоби первым из русских художников обратился к теме каторги. С необычайной убедительностью представлены здесь самые различные социальные типы – от босяка до интеллигента-политкаторжанина, жизнь которого оборвалась в пути.

Активным участником передвижных выставок был **Константин Егорович Маковский (1839-1915)**. Его произведения по стилю и сюжетам были типичны для художников-шестидесятников, увлекавшихся жанром. *«Народное гуляние во время Масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге»* характеризуется жизнелюбием, пристрастием к праздничности, пестроте и яркости, к легкой, свободной манере.

В середине семидесятых художник выставил два живописных полотна: *«Перенесение священного ковра в Каире»* и *«Болгарские мученицы»*. Эффектные композиции, необычное освещение, насыщенный колорит, тщательное выписывание костюмов из дорогих тканей, мехов, жемчугов и самоцветов, всевозможных предметов из дерева, металла, кости завораживали зрителей.

Маковский-портретист. Изысканно одетые и окруженные роскошной обстановкой люди на его полотнах, особенно женщины и дети, при большом портретном сходстве выглядели исключительно привлекательными: *«Портрет генерал-губернатора Муравьева-Амурского»*. Среди этих работ многие явно грешили салонностью, но художник и не стремился раскрыть характер, передать духовный мир своих моделей, как это делали Ге и Крамской.

После расставания с передвижниками Маковский пишет «Боярский цикл»: *«Боярский свадебный пир в XVII столетии»*, *«Под венец»*. В них присутствовали занимательность сюжета, живость образов, огромное количество предметов русской старины в сочетании с мастерством, артистизмом и фантазией. Каждая деталь изображалась с документальной исторической и этнографической точностью и писалась с натуры.

Также художника увлекала далекая от обывательской повседневности поэзия: *«Русалки»*. Детская тема представлена картиной *«Дети, бегущие от грозы»*. Об интересе художника к этнографическим особенностям народного



костюма свидетельствует одно из лучших полотен начала 1870-х годов – «*Жница*», где крестьянка изображена в праздничном костюме Рязанской губернии. Передвижники изображали народную жизнь во всей ее суровой правде, а Маковский искал образные средства для выражения национального колорита.

В семидесятые годы изменения коснулись и батального жанра. **Василию Васильевичу Верещагину (1842-1904)** была скучна рутинная жизнь, он выбрал другой путь, показал страшную правду войны, а солдат из безликих статистов сделал героями.

В «туркестанской серии» картин сказались практика работы на натуре, он с большой реалистичностью передавал яркое небо, палящий зной. Новаторскими явились изображения людей на войне в минуты смертельной опасности, в засаде, на отдыхе. Герои Верещагина не принимают героические позы, они ведут себя естественно, живут и умирают. «*Представляют трофеи*», «*Торжествуют*», «*Двери Тимура (Тамерлана)*» и еще 116 картин составили эту серию. Особняком стоял «*Апофеоз войны*», посвященный всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим. Жуткая пирамида черепов в выжженной солнцем пустыне, лишь вороны кружат над ней да развалины восточного города на горизонте – впечатляющий символ бедствий войны.

Порой намеренно, порой просто в силу объективности Верещагин раскрывал оборотную сторону войны, рисуя разбитые траншеи, брошенное оружие, неубранные трупы, замерзающего русского часового, забытого на посту во время метели: «*Перевязочный пункт*», «*Побежденные*».

Верещагин называл свое творчество «осмысленным реализмом». Понимание задач искусства сближало Верещагина с передвижниками, и он даже собирался стать членом Товарищества, но его походная жизнь позволила лишь однажды поучаствовать в их выставке.

До семидесятых годов в пейзажном жанре царствовало классицистическое и романтическое направление, «видописцы» изображали приятную глазу местность, преимущественно в Италии или Швейцарии. Скромная красота родной природы и красотой не считалась.

Первым полотном, перевернувшим представления о пейзаже как о второстепенном жанре, стала картина Саврасова «*Грачи прилетели*». Весенний пейзаж Саврасова был символическим, Наступала весна в русской живописи, пришла весна пейзажного жанра.

**Алексей Кондратьевич Саврасов (1830-1897)** – один из членов-учредителей Товарищества передвижников. Он участвовал в выставках с 1852 года, его «*Лосиный остров*» – величавый и торжественный сосновый бор, стоящий, словно страж, среди раскинувшихся далей, был удостоен премии и куплен Третьяковым.

Саврасов впервые показал своеобразие русской природы, он воспитал И. Левитана, К. Коровина, М. Нестерова. Многие лирические произведения пейзажистов ведут свое начало от двух шедевров Саврасова – «*Грачей*» и «*Проселка*». В картине «*Грачи прилетели*», основываясь на самом заурядном, даже неказистом мотиве, он сумел с непривычной для своего времени

эмоциональной силой поведать о переходной весенней поре, когда природа начинает пробуждаться от зимней спячки. Картины Саврасова многообразны по передаче состояния природы и настроению: ему подвластна эпическая, спокойная мощь русской природы и тихая прелесть уютного московского дворика («Рожь», «Зима»). Часто в его полотнах ощущается тревога, а то и острая тоска. «Печальной повестью» называют «Могила над Волгой», картину, написанную под впечатлением личной трагедии, смерти новорожденной дочери.

Пейзажистом-поэтом называли **Федора Александровича Федорова (1850-1873)**. В 1870 году он создал «Оттепель», сделавшую его известным. Свой «Мокрый луг» он писал не с натуры, а по зарисовкам и воспоминаниям, но в этой картине все жило и дышало, двигались облака и их тени на земле.

Предчувствие грозы («Перед грозой») сопряжено с изяществом исполнения, верностью и красотой цвета, легкой и чуткой живописью.

Крымские пейзажи и главный из них – «В крымских горах». На переднем плане одинокие сосны и движущаяся татарская повозка, а на заднем – грандиозная горная панорама, сливающиеся с бездонным небом, и дорога, уходящая в облака. Эта картина – лебединая песнь Васильева.

**Архип Иванович Куинджи (1841-1910)**. В 1875 году он стал членом Товарищества передвижников. Его пытались сравнивать с французскими импрессионистами, но он писал не мимолетность, он оставлял печать своего удивительного яркого и реального видения природы. Он любил выразительное освещение, интенсивные цвета, необычные ракурсы, чем достигал декоративного звучания картин.

Больше всего Куинджи интересовал лунный и солнечный свет и те превращения, которые они производят в природе. «Украинская ночь» - в этой картине впервые художник опускает детали, выделяет главное и использует эффект освещения для создания поэтического образа природы. «Лунная ночь на Днепре» - думали, будто она написана волшебными «лунными» красками. Впечатление от мерцающего лунного света было настолько невероятным, что некоторые зрители заглядывали за картину, не подсвечивается ли холст лампой, а другие заявляли, что в краски подмешан фосфор. Краски были обычные, необычен живописный прием: сочетание теплых и холодных тонов, контраст света и тени, которые создавали иллюзию свечения.

«Березовая роща» поражает блистающей зеленью и разительно отличается от работ других пейзажистов. Он не выписывал каждую веточку и травинку, краски у него были ярче, чем в действительности, тень – глубже и таинственнее, а свет – радостнее, праздничнее.

**Михаил Константинович Клодт (1833-1902)** – племянник знаменитого скульптора. Формировался как один из характерных русских пейзажистов, умевших показать природу «без всяких претензий на парад». В 1863 году Клодта прославила картина «Большая дорога осенью» - типический, неброский российский пейзаж. Небо и равнина: небо низко нависло над землей тяжелыми дождевыми облаками, земля – сплошная унылая черная хлябь, в которой застряла крестьянская телега без всякой надежды выбраться. На первой

Передвижной выставке экспонировался его эпический пейзаж *«На пашне»*. Залитое солнцем поле, пласты свежевспаханной земли и крестьянка на переднем плане – образ народной Руси. Сочетание пейзажа с жанром – одна из характерных особенностей манеры художника.

**Алексей Петрович Боголюбов (1824-1896)** – маринист. Писал этюды для картин времен Русско-турецкой войны, заказанных Николаем I. *«Атака турецкого парохода миноносной лодкой»*. В них Боголюбов проявил себя глубоким историческим живописцем, непревзойденным историографом Русского флота. Он приходит к новым и самостоятельным композиционным решениям, добивается большой смысловой и красочной выразительности.

Живописное дарование Боголюбова более полно открылось в пейзажах 80-х годов. Он создает целый ряд панорамных видов. Его пейзажи Волги, Оки отличались четкостью рисунка, тонким ощущением цвета, воздушностью: *«Нижний Новгород»*. По сопоставлению с ранними перспективами они наиболее живописны и соединяют в себе традиции перспективного видового пейзажа с реалистическими началами.

Живописное техническое мастерство Боголюбова было изощреннейшим. Более всего это проявилось в его этюдах. Несмотря на малые размеры, они картинны, так как композиционно, по цвету, сюжетно полностью завершены. Их можно считать картинами-миниатюрами. *«Синоп» (1856)* – этюд, в котором в особенности проявилась локализация цвета: оранжевое небо, голубая вода, а между ними фиолетовая полоса возвышенного берега. Сочная зелень в этюде *«Лес в Веле. Нормандия» (1880)*, достигается пастозным письмом, фактурным многообразием и использованием бесчисленных теплых и холодных оттенков зеленого цвета – тихий мир лесного уголка, обжитого человеком.

Боголюбов неоднократно выставлял свои работы на выставках передвижников. Глубокую связь, которая была между ним и передвижниками, убедительнейшим образом подтверждает история сотворения Боголюбовым народного музея имени Радищева в Саратове.

**Илья Ефимович Репин (1844-1930)** - входил в Товарищество восьмидесятых годов. Репин выдвинулся в ряды самых известных мастеров живописи уже с момента создания картин бытового жанра *«Бурлаки на Волге»* и *«Крестный ход в Курской губернии»*.

Картина *«Бурлаки на Волге»* суждено было сыграть огромную роль в истории русской живописи. В ней впервые столь ярко выразились новые тенденции реалистического искусства 70-80-х годов: изображения тех сил, которые сами способны были на социальные преобразования. Новое жизненное содержание заставило Репина искать и новых форм художественной выразительности. Он стремился сообщить жанровой картине черты монументальности, четко расчленив всю ватагу бурлаков на группы, придав композиции строгое равновесие. Темные силуэты людей Репин выделил на фоне неба, воды и песка, залитых солнечным светом.

В картине *«Крестный ход в Курской губернии»* раскрыта сущность пореформенной России с ее прогнившим полуфеодальным строем, стихийной

силой народа. Репин с убедительным мастерством сумел ввести огромную толпу в строгие рамки продуманной композиции, сумел с помощью ритма, цвета, тонких сочетаний цветовых оттенков создать впечатление движения.

Крестьянская тема тесно связана в творчестве Репина с темой революционного движения. В ряде картин художник запечатлел образы героев борьбы за народное освобождение: «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста». Основной теме – мужественной решимости героя – соответствует суровый колорит картины «Отказ от исповеди», драматический контраст света и тени. Наиболее многогранный образ революционера создан мастером в картине «Не ждали». В живых образах художник раскрыл драму простой семьи, перенесшей муки лишений, тяжелые годы ожиданий. Гениальный психолог, Репин сделал зрителя картины не только невольным свидетелем, но и участником этой сцены, заставил его жить единой жизнью с героем.

Создавая полную драматизма сцену сыноубийства в исторической картине «Иван Грозный и сын его Иван» Репин косвенно осуждал русский царизм. Но художник был далек от дидактического назидания. Он хотел во всей сложности раскрыть человеческую драму, изобразить живых людей в момент наибольшего напряжения трагического события, когда с особой силой выявляются характеры героев. Здесь ярко проявился живописный темперамент Репина. Художник достиг огромной убедительности в передаче предметного мира, чувств и переживаний участников сцены. Вся картина насыщена тревожными красными тонами, и самой звучной нотой становится пятно крови – свидетельство трагического события.

В другой исторической картине «Запорожцы» необычайное многообразие типов и характеров, фигур и костюмов, движений и жестов, различных выражений народного торжества на лицах запорожцев Репин объединил в величественную оптимистическую симфонию бодрости и силы.

В моделях Репина узнаются вполне конкретные лица. Именно этот творческий метод более всего культивировался большинством передвижников и активно претворялся ими в жизнь в восьмидесятых годах.

Значительную часть творческого наследия Репина составляют портреты. Следует отметить еще одну характерную черту, присущую передвижникам и в частности Репину. Будучи реалистами, они представляли зрителю портретируемого таким, каким он и был в жизни, показывая его достоинства и не скрывая его недостатки и даже пороки (например, портрет *Мусоргского*, работы Репина). То обстоятельство, что пагубной и разрушительной страсти подвержен великий композитор, делает картину особенно трагичной. Художник убедительно и мудро раскрыл характеры портретируемых: его «*Л.Н.Толстой*» - страстный обличитель, народный заступник, «*Н.И.Пирогов*» - человек железной воли, «*В.В.Стасов*» - страстный трибун, борец, мудрый учитель.

Последним шедевром живописи Репина, созданным в начале XX столетия, были групповой портрет «*Заседание Государственного Совета*» и

многочисленные подготовительные этюды к нему, еще более совершенные и выразительные, чем картина.

**Василий Иванович Суриков (1848-1916)** – выдающийся мастер исторической темы второй половины XIX столетия. Первое значительное полотно Сурикова «*Утро стрелецкой казни*». Этим произведением определилось основное направление творчества Сурикова: изображение русского народа в роковые минуты его истории, создание ярких национальных характеров. Суриков избрал для изображения момент не самой казни, а минуты, предшествовавшие ей, когда состояние участников трагедии достигло наивысшего душевного напряжения. Он построил композицию таким образом, что главным героем стал не Петр I, а выдвинутые на первый план группы стрельцов, обреченных на смерть. Каждая отдельная группа – семья, пришедшая проводить своего кормильца. Горе этих людей неподдельно, и впечатление от их страданий еще более усиливается благодаря контрастам. Контраст асимметричных живописных форм собора Василия Блаженного и подчеркнутой горизонтальной линейности кремлевских стен, противопоставление рыжебородого стрельца, «злого и непокорного» и его кроткую старушку мать, согнувшуюся под тяжестью несчастья; или старого седого стрельца и его юного сына и дочери, которая рыдает, уткнувшись в колени отца. По принципу контраста в картине представлены две силы: народ, олицетворяющий непокорную Русь, и царь Петр I, окруженный иностранцами, – это новая, европеизированная Россия. Волю, мужество и неустрашимость людей, идущих на смерть без раскаянья и колебаний, цельные эпические характеры – вот что удалось Сурикову.

В картине «*Меншиков в Березове*» показан сподвижник Петра I в опале. Суриков намеренно сузил пространство. Низкий потолок, тесная и темная изба только подчеркивали мощь и монументальность фигуры некогда «полудержавного властелина». Рядом с ним хрупкая фигурка старшей дочери Марии кажется немым укором отцу, принесшему семью в жертву своей придворной карьере. Общий темный колорит картины несколько оживляют вкрапления голубого и розового цвета в одежде младшей дочери, а золотистые волосы сына Александра и нежный румянец на его щеках вносят жизнеутверждающий акцент в драматический сюжет произведения.

«*Боярыня Морозова*» – вершина творчества Сурикова. Он вновь избрал трагический момент русской истории: раскол русской Церкви. Художник изобразил эпизод, когда замученную пытками, закованную в кандалы непокорную боярыню увозят по заснеженной московской улице к месту вечного заточения. Высоко поднятая рука в двупестном благословляющем крестном знамении, бледное, со впалыми щеками лицо и слова последнего напутствия, обращенные к людям, магически действуют на толпу, которая устремляется вслед за мученицей.

Суриков построил композицию таким образом, что движение саней как бы делит толпу на две части. Справа, у стен старинной московской церкви, оказались сочувствующие раскольнице, а слева – радостно злорадствующие

недруги и любопытствующие. Яркость народных образов и своеобразие их характеров раскрыты Суриковым с необычайной художественной силой.

С начала 1890-х годов Суриков от трагических заостренных исторических сюжетов переходит к освещению героических страниц национальной истории. *«Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем»* изображает историческое событие трехсотлетней давности – бой казачьей флотилии Ермака и войск хана Кучума. В сложной многофигурной композиции, полной движения и экспрессии, запечатлен подвиг русских воинов во имя освобождения родной земли.

Теме мужества и героизма русских солдат посвящена картина *«Переход Суворова через Альпы»*. Бесстрашие людей, преодолевающих неприступные заснеженные скалы, отвага и смелость полководца воплощены в сильных и выразительных образах.

Почти все пространство картины *«Степан Разин»* занимает огромная ладья, плывущая по широкому волжскому простору. В центре, на покрытой ковром скамье, – монументальная фигура Разина, атамана-бунтаря, погруженного в тяжкую думу. В мускулистых фигурах гребцов – напряжение и сила, воплощение мощи народа.

Исключением в творчестве Сурикова явилась большая картина на современный сюжет – *«Взятие снежного городка»*. Показана удалая сибирская игра, когда всадник должен перескочить сооруженную из снега стену. Молодые улыбающиеся лица, яркие одежды, искрящийся на солнце снег – все проникнуто неподдельным весельем.

Все картины были представлены на передвижных выставках Товарищества.

**Иван Иванович Шишкин (1832-1898)** – художник-пейзажист, один из учредителей Товарищества. Эпопея русского леса, неизбежной и существенной принадлежности русской природы, началась в творчестве Шишкина, по существу, с картины *«Рубка леса»*. Для определения «лица» пейзажа Шишкин предпочел хвойный лес, наиболее характерный для северных областей России. В картине угадывается порода деревьев, но в этой фиксации содержалась своя поэзия бесконечного своеобразия жизни деревьев. Еще одна особенность: ее литературные переключки – свойство, примечательное для искусства передвижников.

Цикл картин: *«Ручей в лесу»*, *«Заповедник. Сосновый бор»*, *«Лесная глушь»*, *«Рожь»* – можно назвать гимном родной природе. Упругие стволы высоких сосен рисовались античной колоннадой, налитое поле – символом благополучия, а вся панорама в целом – Божьим даром, ниспосланным русскому народу за его терпение и труд. А классическое произведение Шишкина *«Лесные дали»* воспринимается как эпический образ России.

В восьмидесятые годы художника влечет к себе природа в ее переменчивой красе. Например, тему тумана Шишкин варьирует в нескольких своих работах: *«Туман в сосновом лесу»*, *«Утро в сосновом лесу»*, *«Туман»*. И везде создал удивительно тонкие по колориту работы, отличающиеся чувствительным переживанием природы.

В одной из лучших шишкинских картин «*Утро в сосновом лесу*» живет все: и мощные размашистые сосны, освещенные золотыми лучами утреннего солнца, и влажный, замшелый покров земли, и сочная листва кустарника, и дыхание сиреневого тумана, обволакивающего лес и растворяющего лесные дали. Все дышит, растет, колеблется, произрастает, тянется к солнцу, погружено во влажный утренний воздух. Картина решена композиционно необычно для художника. Лес в глубине – уже не экранный фон, а растворенная в тумане глубина пространства. Колорит – безупречен.

В побуждении к объективной красоте состоял метод шишкинского поэтического реализма. Личность художника при этом вовсе не умалялась. Прежде чем передать красоту, художник отыскивал ее в природе, скомпоновав разрозненные впечатления в стройную и величественную картину.

**Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926).** В 1874 году Васнецов впервые принял участие в Передвижной выставке с картиной «*Чаепитие в трактире*». Художник пишет жанровые сценки, которыми можно иллюстрировать произведения Ф.М.Достоевского – все серо, печально, беспросветно... Исполнена состраданием картина художника «*С квартиры на квартиру*», изображающая двух немощных стариков, обреченно бредущих со своим скарбом по льду Невы. Простор замерзшей реки с величественным Петропавловским собором усиливает основную тему – затерянность «маленьких» людей в огромном, блистающем великолепии архитектуры городе, их одиночество.

Позже стремление раскрыть эстетику народной художественной традиции, использовать ее поэтику полностью завладело художником, стало существом его творческой индивидуальности. Васнецов приступает к созданию картин на темы русской истории, русских былин и русских народных сказок. В картине «*Иван-царевич на сером волке*» Васнецов использовал символическое значение образов народной поэзии. Огромные стволы деревьев похожи на фантастических великанов. Сквозь переплетенные ветви деревьев-чудовищ едва пробивается тревожный свет утренней зари. Героев окружает атмосфера тревоги и печали – беглецов ждут несчастья и разлука. А на первом плане – чудесно расцветшее яблоневое дерево – символ всепобеждающей любви, способной творить чудеса, знак счастливого конца сказки.

Васнецовская «*Аленушка*» – поэтичный обобщенный образ горькой печали. В ней органично согласованы состояние природы с чувствами героини. Природа с ее ритмической выразительностью в повторяющихся деталях, с ее тонкой цветовой разработкой – как зачин народных сказок – играет в картине роль словесной обрядности, уносящей в мир народного вымысла.

«*Богатыри*» передают народное представление о героях былинного эпоса. Это произведение символизирует величие и силу русского народа. Следует отметить одну существенную особенность васнецовских «сказочных» полотен. Природа на его картинах не сказочная – это типично русская природа. Образы, при всей сказочности, не теряют реалистичности, да и списаны они с реальных людей.

«После побоища» стало картиной – своеобразным манифестом, утверждающим новые художественные принципы в исторической живописи – возможность поэтизации исторического сюжета. На поле битвы раскинулись тела не мертвых воинов, но, как в русском фольклоре, «вечно уснувших». В сдержанно строгих позах и лицах павших Васнецов акцентирует значительность и величавое спокойствие. Вторит им торжественная траурная песнь вечернего заката. Общее живописное решение картины с контрастами симметрично расположенных цветовых пятен близко народному изобразительному искусству с его любовью к яркому выразительному цвету.

Выдающимся русским художником-передвижником был и **Василий Дмитриевич Поленов (1844-1927)**, который положил начало целой школе русской пейзажной живописи. Свой гражданский долг он видел в эстетическом просвещении народа, в несении искусством радости и красоты.

Картины Поленова светлы, радостны и поэтичны. Вся увлеченность художника Москвой, простотой и безыскусственностью ее дворики вылилась в пейзаж-картину «*Московский дворик*». Он населил дворик людьми, уточнил композицию. В поле зрения справа попала церковь с колокольней и стоящий перед ней белый особняк. Церковь ближнего плана выдвинул к центру так, что стали видны портик с колоннами у дома. Таким образом, архитектура стала доминировать в картине. Особая прелесть картины – в красоте ее живописного решения. Мастерство художника-пленэриста обрело в этом пейзаже законченное выражение. Благодаря композиционной выверенности картины, ее световоздушной и цветовой разработке, был создан единый завершённый картинный образ, передающий национально-исторический облик Москвы. Доминирует идиллическое настроение.

Композиция картины «*Бабушкин сад*» более замкнута, чем в «*Московском дворике*». Классические формы типичного московского особняка с портиком под фронтоном и лепными украшениями над окнами переданы художником очень точно. Так же точны костюмы двух женщин – темно-коричневый салоп и белый чепчик начала XIX века на старушке и розовое платье, сшитое по моде конца 1870-х годов, на девушке. Разросшийся сад кулисами почти вплотную подступает к женским фигурам. Художник дает целый спектр явных и скрытых цветовых переключек между зеленью деревьев и женскими фигурами. В итоге Поленов создал один из самых красивых по живописи пейзажей настроения. Он передает элегическое настроение тоски по прошлому, по утраченному, которое приобрело особое распространение в русской живописи 1890-х годов.

«*Христос и грешница*» по своему значению для самого Поленова – центральное произведение в его творчестве. Здесь осязаемые черты приобрела идея «создать Христа не только грядущего, но уже пришедшего в мир и совершающего свой путь среди народа». Это первая картина из цикла «*Из жизни Христа*». Завязка сюжета основана на противостоянии мудрого в своем спокойствии Христа и разъяренной толпы, влекущей женщину, изобличенную в прелюбодеянии, для суда над ней и наказания. События в картинах «*Мечты*», «*Самарянка*» и другие происходят среди пейзажей, залитых ярким солнцем, с



ясной лазурью неба, дальней синевой гор и голубизной рек, на фоне яркой зелени деревьев, часто освещенных сиреневато-розовыми отблесками предвечернего солнца.

**Владимир Егорович Маковский (1846-1920)** – художник-передвижник. В своем творчестве художник продолжал и развивал лучшие традиции русского бытового жанра. Интерес к «маленькому» человеку, его горестям и радостям стал лейтмотивом произведений художника. В картинах *«Посещение бедных»*, *«Ночлежный дом»* и других художник показывает убогую жизнь городской бедноты, яркие контрасты между нищетой и достатком. На седьмой выставке передвижников Маковский представил работы, связанные с образами народников: *«Узник»*, *«Оправданная»*. К той же тематической серии можно отнести и картины *«Вечеринка»*, *«Литературные чтения»* живо передававшую атмосферу собраний и споров, столь привычных в те годы среди молодежи и студентов.

Картина *«На бульваре»* затрагивает темы города и деревни. Размышление о женской доле вызывает сцена на скамейке московского бульвара, где подвыпивший нагло-безразличный мастеровой играет на гармошке, а рядом с ним в задумчивости застыла молодая женщина с ребенком на руках. Унылый осенний пейзаж, голые ветви деревьев, покосившийся фонарь, большой незнакомый ей город – все вторит настроению этого безрадостного свидания.

Живописными достоинствами отмечена и работа *«Объяснение»*, с тонким лиризмом изображающая молодого студента и девушку в минуты решительного объяснения. Комната, залитая солнечным светом, белый китель студента, белый кафель печки, его отблеск на крышке рояля – все пронизано свежестью и чистотой первого чувства.

Бытописателем и знатоком народной жизни был художник-передвижник **Василий Максимович Максимов (1844-1911)**, которого И.Е.Репин называл «кремень передвижничества». Наиболее полно талант Максимова раскрылся в картине *«Приход колдуна на крестьянскую свадьбу»*. Это эпическое полотно из народной жизни, с обилием персонажей, создающих «хоровое начало», отмечено глубоким знанием деревенского быта. Поэтический образ жениха и невесты, ястребиный профиль колдуна, выразительные типы стариков написаны с конкретных людей и отличаются большой жизненной правдой.

В картине *«Больной муж»* художник продолжил близкую для него тему, изобразив больного деревенского мужика на лежанке, в избе, где у икон склонилась скорбная женская фигурка. В восьмидесятые годы художник создал целую серию полотен, посвященных жизни бедняков: *«Бедный ужин»*, *«Заем хлеба»* и др. Атмосферу пореформенной деревни, разложение патриархального быта показал Максимов в произведении *«Семейный раздел»*, изобразив дележ имущества между двумя братьями. Корыстолюбие и алчность, с одной стороны, и беззащитность и кротость с другой.

Среди значительных произведений Маковского стоит несколько особняком от центральной темы его творчества картина *«Все в прошлом»*. От

этого полотна веет ностальгией по безвозвратно ушедшим временам. Художник изображает сцену в старом поместье, с заколоченным барским домом, пережившим некогда лучшие времена, а теперь лишь напоминающим о них бывшей владелице, переехавшей в крестьянский домик и отдыхающей в кресле под его окнами. Немошная, но величественная фигура старой дамы, погрузившейся в воспоминания, становится еще более красноречивой от противопоставления ее трогательному облику компаньонки – старой крестьянки, уныло коротающей дни возле барыни.

Типичным представителем передвижничества был и **Константин Аполлонович Савицкий (1844-1905)**. Самое первое и самое значительное его произведение – картина *«Ремонтные работы на железной дороге»*. Савицкий отражает целое явление современной ему жизни. Главным героем монументального полотна становится крестьянство. В сложной, но мастерски построенной композиции, где представлено огромное количество людей, движущихся в различных направлениях. Савицкому удалось прекрасно передать ритм и напряженность тяжелейшего труда крестьян, ставших рабочими-поденщиками на строительстве железной дороги. Двое персонажей (мужчины с груженными тачками) намеренно выделены среди остальных, в них подчеркнуты сила, упорство, решительность. Колорит картины строится на тональном единстве серых, желтых, сине-серых, коричневых красок.

Картины *«Встреча иконы»* и *«На войну»* явились откликом Савицкого на события, связанные с начавшейся в 1877 г. русско-турецкой войной. Главная тема этих полотен – судьбы крестьянства. Типичные и глубокие образы крестьян даны в картине *«Встреча иконы»*. Здесь старики и старухи, мужчины, женщины, дети. Некоторые молятся неистово, другие сдержанно, иные просто стоят в безмолвии, кто-то торопится, бежит. В картине *«На войну»* изображены проводы на войну, идут последние минуты прощания. Композиция строится из отдельных групп – семьи, провожающие своего кормильца. Одни персонажи – сдержанны, мужественны, другие – во власти эмоций и переживаний, но всех объединяет общая беда. В цветовом решении полотна художник работает локальными пятнами, яркими, но уравновешивающими друг друга.

**Николай Александрович Ярошенко (1846-1898)** – одна из наиболее типичных и одновременно своеобразных фигур в передвижничестве. После смерти Крамского он стал идейным руководителем Товарищества. Первым среди русских живописцев Ярошенко представил образ заводского рабочего (*«Кочегар»*), показав его не только жертвой изнуряющего тяжелого труда, но и новой могучей социальной силой. Приковывают внимание огромные натруженные руки кочегара и глаза, с вопросительным упреком устремленные на зрителя.

Ярошенко создает целый ряд работ, посвященных русской учащейся молодежи. Среди них можно выделить две – *«Студента»* и *«Курсистку»*. В этих работах художник стремится представить обобщенный образ нового поколения – мыслящего, целеустремленного, деятельного.

Значительное место в творчестве Ярошенко занимает портрет. Моделями всегда являются люди, духовно ему близкие (портреты

*В.Г.Короленко, М.Е.Салтыкова-Щедрина, Н.Н.Ге, философа Соловьева).* Лучшим из них является *«Портрет актрисы П.А.Стрепетовой»*. В образе, созданном художником, выступает на первый план не знаменитая актриса, а простая русская женщина со строгим, чуть печальным лицом и с выражением страдания в глазах.

Среди жанровых работ Ярошенко наиболее известной стала картина *«Всюду жизнь»*. С искренней теплотой художник повествует о короткой светлой минуте в жизни арестантов, узников тюремного вагона. В подобранных лицах этих людей, кормящих через решетку слетевшихся голубей, в печальном облике молодой матери на первом плане заключен основной смысл произведения – показать высокую человечность в людях, отвергнутых обществом.

В историю русского искусства художник-передвижник **Александр Карлович Беггров (1841-1914)** вошел как художник-маринист. В течение восьмидесятых годов на каждой выставке передвижников появляются все новые и новые полотна Беггрова, посвященные морской тематике – видам портовых городов, изображению известных морских судов. (*«Вид Невы и Стрелки Васильевского острова», «Петербург. Вид на Неву», «Лунная ночь на Неве»*).

**Генрих Ипполитович Семирадский (1843-1902)** – один из ярчайших представителей позднего европейского академизма. Правда, он внес в академическую традицию живописность, пленэрные начала: не случайно в его картинах большую, а иногда главенствующую роль играет пейзаж. Круг излюбленных сюжетов – евангельские, эпизоды античной истории и сцены из повседневной жизни античных времен. В 1870 году ему присудили большую золотую медаль за конкурсную картину *«Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу»*.

Основные особенности искусства Семирадского видны в картине *«Христос и грешница»*. Композиция в целом весьма эффектна, однако фигуры сами по себе банальны и малоинтересны как по характерам, так и по живописи. Важен пейзаж, помогающий создать общее впечатление. В другой картине *«Христос у Марфы и Марии»* пейзаж уже главенствует.

Кульминацией творческой деятельности Семирадского стала прославленная *«Фрина на празднике Посейдона в Эливсине»*. Представлен реальный исторический эпизод. В Эливсине на празднике Посейдона греческая красавица гетера Фрина на мгновение сбросила одежды и предстала перед народом как земное воплощение богини любви и красоты Афродиты. «Большая картина, несмотря на всю академическую риторику, производит «веселое» впечатление. Море, солнце, горы так влекут глаз и доставляют наслаждение, а храмы, а платан посередине; право, ни один пейзажист в мире не написал такого красочного дерева» - писал Репин.

**Алексей Давыдович Кившенко (1851-1895)**. Пишет произведения на традиционные для Академии библейские сюжеты, также на темы из народного быта. Но более всего Кившенко известен своей картиной *«Военный совет в*

*Флях*». Художник воспроизвел в красках выражение лиц участников этой великой драмы, разыгравшейся в такой скромной обстановке.

Художник успешно работает как живописец-баталист. Известны его батальные картины: «Штурм крепости Ардаган», «Зивинский бой», которые с полным правом можно отнести к выдающимся произведениям русской батальной живописи.

Вывод:

Участники Товарищества передвижных художественных выставок противопоставляли себя официальному искусству в лице Академии художеств. Однако отметим, что почти все они вышли именно из стен Академии. А передвижник И.И.Шишкин был в числе приглашенных для преподавания в академии. Не кто иной, как Г.И.Семирадский – яркий представитель академического направления – высказался в пользу бытового жанра, указывая на И.Е.Репина как на положительный пример. В каждом из направлений были свои минусы и плюсы. А свидетельством выдающихся достижений русских живописцев второй половины XIX века было открытие двух музеев отечественного искусства: Первый общедоступный музей русского искусства в Москве (ныне Государственная Третьяковская галерея) и Русский музей в Петербурге.

### Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите основателей Общества передвижных художественных выставок.
2. Определите роль Товарищества передвижных художественных выставок в развитии искусства второй половины XIX века.
3. Какие характерные черты проявились в творчестве художников объединения Товарищества передвижных художественных выставок?
4. Охарактеризуйте бытовой жанр в живописи второй половины XIX века.
5. Сделайте анализ работ художников жанристов второй половины XIX века.
6. Сделайте анализ творчества К.Е.Маковского.
7. Какая особенность проявилась в русском батальном жанре второй половины XIX века?
8. Охарактеризуйте пейзажную живопись второй половины XIX века.
9. Сделайте анализ творчества И.Е.Репина.
10. Раскройте историческую тематику в творчестве В.И.Сурикова.
11. Назовите работы И.И.Шишкина.
12. Сделайте анализ творчества В.М.Васнецова.
13. Выделите особенности пейзажей В.Д.Поленова.

14. Охарактеризуйте творчество В.М.Маковского, К.А.Савицкого, Н.А.Ярошенко.

### Литература.

1. Бирюкова Н.В. История архитектуры. Учебное пособие. – М.: ИНФРА-М, 2005.
2. Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры. Скульптура XVIII – XIX веков. М.: Белый город., 2008.
3. Дмитриева Н. Краткая история искусств. М.: АСТ – ПРЕСС, 2004.
4. История русской культуры IX-XX в.в./Под ред.Л.В.Кошман. – М.: Дрофа, 2002.
5. Мировая скульптура / сост. И.Г. Мосин.- С.-Пб.: ООО СЗКЭО Кристалл, 2003.
6. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. М.: Архитектура-С, 2007.
7. Шмидт, И.М. Русская скульптура второй половины XIX-начала XX вв. – М.: Графит, 2003.

## ПРИЛОЖЕНИЕ. СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Акварель** (франц. Aquarelle, от лат. Aqua – вода) – растворимые в воде краски, содержащие тонко перетертый пигмент и в качестве связующего относительно небольшое количество клеев растительного происхождения. Акварелью также называется работа, выполненная акварельными красками; отличительные ее качества – прозрачность тончайшего красочного слоя.

**Аллегория** (греч.allegoria – иносказание) – в искусстве изображение явления, идеи посредством образа. Наиболее распространенный вид аллегии – персонификация, то есть фигура с атрибутами, объясняющими ее смысл.

**Ампир** (от франц. Empire – империя) стиль в архитектуре и прикладном искусстве первых трех десятилетий XIX в., завершающий эпоху классицизма. Для архитектуры ампира характерно прославление национального могущества, успехов государства и единоличной верховной власти. Возводятся монументальные портики и триумфальные арки, мемориальные колонны, увенчанные скульптурными фигурами и колесницами, декорированные воинскими доспехами, орлами, лавровыми венками и пр.

**Анималистический жанр** (лат.animal – животное) – изображение животных в живописи, скульптуре и графике. Этот жанр сочетает в себе естественнонаучное и художественное начала. Здесь важны наблюдательность и точность, чтобы верно передать облик и повадки животного.

**Ансамбль** (франц. Ensemble – вместе) – совокупность, гармоническое единство художественных компонентов. Ансамбль может состояться из

произведений одного вида искусства или объединять различные виды (синтез искусств). Содержательно-структурное единство ансамбля отображает идеалы красоты и пользы, соответствующие конкретному историческому периоду. Виды ансамблей – градостроительный, ландшафтный, архитектурный, интерьерный и пр.

**Арка триумфальная** – временные или постоянные монументальные арочные ворота, воздвигаемые в честь знаменательных событий, чаще всего военных побед. Арка имеет один или три проема, перекрытые полукруглыми сводами, завершается аттиком и украшается статуями, рельефами и памятными надписями. В России триумфальные арки возводятся начиная с петровского времени; яркими образцами этого вида зодчества являются Триумфальные ворота в Москве, Нарвские триумфальные ворота в Петербурге, посвященные победе русских войск в Отечественной войне 1812 г.

**Архитектура** (лат. Architectura – зодчий, строитель) – зодчество, искусство проектирования и строительства сооружений, которые организуют пространственную среду для жизни и деятельности человека. Архитектура отвечает не только утилитарным запросам общества, но решает также идеологические, социальные и эстетические задачи. Архитектурный стиль складывается на основе приемов и стилей, свойственных культуре определенного периода. Архитектура входит в триаду главных искусств: живопись, скульптура и архитектура.

**Архитектурная скульптура.** Или декоративная пластика, - предназначена для украшения архитектурных сооружений. Ее композиция и форма во многом связаны с назначением здания, а также с господствующим в архитектуре стилем. Диапазон форм в архитектурной пластике очень широк: от многократно повторенного на фасаде здания лепного либо резного украшения до монументальных рельефных композиций, заполняющих фронтоны или фризы построек. Атланты и кариатиды, поддерживающие балконы или своды арок, - это тоже прекрасные образцы архитектурной пластики.

**Атлант** (лат. Atlas – имя одного из персонажей древнегреческой мифологии, титана, который должен был держать на своих плечах небесный свод) – в архитектуре вертикальная опора в виде мощной мужской фигуры, поддерживающая балочные перекрытия вместо колонны.

**Аттик** (греч. Atticos – аттический) – стенка, возведенная над карнизом, венчающим архитектурное сооружение. Как правило, украшается рельефами и надписями. Обычно завершает триумфальную арку.

**Барельеф** (франц. Bas-relief – низкий рельеф) – вид скульптуры, рельеф, в котором выпуклое изображение не более, чем на половину своего объема выступает над плоскостью фона. Барельефные изображения обычно помещаются на постаментах памятников, надгробиях, монетах, медалях.

**Батальный жанр** (франц. Bataille – битва) – жанр изобразительного искусства, посвященный темам войны и военной жизни. Художник стремится запечатлеть особо важный или характерный момент битвы, показать героизм войны, а часто и раскрыть исторический смысл военных событий. Русский

батальный жанр проникнут особым духом патриотизма, стремится выразить преклонение перед героизмом и мужеством воинов.

**Бытовой жанр** – один из жанров изобразительного искусства, посвященный частной жизни людей, обыденным событиям. Круг тем необычайно широк. Это могут быть изображения людей, занятых повседневными домашними делами либо конкретной профессиональной работой. Это и сцены различных праздников, увеселений, застоля. Это и изображение семейных событий (свадьба, поминки, крестины и т.п.). Бытовой жанр может отображать и частную жизнь обитателей царского двора, и крестьянской избы, и дворянского поместья и городской квартиры. Таким образом, бытовой жанр тесно переплетается с историческим. Портретным, пейзажным, батальным жанрами.

**Живопись** – вид изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи красок, нанесенных на плоскую поверхность. Цвет является главным выразительным средством живописи. Другие ее средства – рисунок, фактура красочной поверхности, выразительность мазка художника, композиция произведения. Условность живописи заключается в ее стремлении создать иллюзию трехмерного пространства на плоскости, передать объем предметов, перспективу, световоздушную среду и т.п. Живопись сочетает в себе как изобразительную, так и декоративную функцию.

**Исторический жанр** – один из ведущих жанров изобразительного искусства, посвященный историческим событиям и деятелям, значительным явлениям в истории той или иной страны. Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами – бытовым (историко-бытовые изображения), портретом (изображение деятелей прошлого, групповые портретно-исторические композиции), пейзажем (так называемый исторический пейзаж), особенно тесно смыкается с ним батальный жанр, когда он раскрывает исторический смысл военных событий.

**Классицизм** – один из больших стилей европейского искусства XVII – начала XIX в. Классицизм отличается гармонией и мерой во всем, уравновешенность и симметрию, состояние покоя – статику, предпочтение четких геометрических форм. Особенно отчетливо эти принципы проявились в архитектуре, скульптуре, графике. Расцвет классицизма в России падает на последнюю треть XVIII – первую треть XIX в. Именно в это время появляются все лучшие архитектурные ансамбли Петербурга, Москвы, Твери, Ярославля и др.

**Колонна** (франц.colonne) – вертикальная опора, архитектурный элемент здания, сооружения. В виде свободно стоящих колонн, обычно увенчанных скульптурой, иногда сооружаются памятники (например, Александровская колонна в Петербурге).

**Колорит** (итал.colorito – цвет, окраска) – в изобразительном искусстве, преимущественно в живописи, система соотношений цветовых тонов изображения. Колорит служит одним из важнейших средств эмоциональной выразительности, одним из компонентов художественного образа. В каждом конкретном произведении колорит образуется неповторимом и сложным

взаимодействием красок, согласующихся по законам гармонии, дополнения и контраста.

**Композиция** (лат. Composition – составление, сочинение) – построение художественного произведения. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художнику.

**Медальерное искусство** (от франц. Medailleur – медальер) – особая область мелкой пластики, искусство изготовления монет и медалей. В качестве материала используются металлы (медь, золото, серебро и др.) Для медальерного искусства характерна устойчивость композиционных приемов, что связано с необходимостью вписать изображение в заданную форму (круг). Здесь довольно часто применяются эмблемы, символы, аллегории. В России первые медали появились в Петровскую эпоху. Своего расцвета русское медальерное искусство достигает во второй половине XVIII - начале XIX в., в эпоху классицизма.

**Мелкая пластика** – вид станковой скульптуры, отличающейся небольшими размерами. К мелкой пластике относятся также глиптика и медальерное искусство. Предназначена, главным образом, для украшения интерьера.

**Мемориальное сооружение** – любое произведение искусства и архитектуры, создаваемое в память отдельной личности или исторического события, - памятник, монумент, надгробие, триумфальная арка, колонна, обелиск, храм.

**Моделировка** – (от итал. Modellare – лепить) – в изобразительном искусстве выявление формы и объема изображаемого объекта (предмета, человека и т.д.), достигается с помощью различных художественных средств – композиционного построения, цвета, светотени и др.

**Пейзаж** (франц. Paysage – страна, местность) – в изобразительном искусстве жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является природа. В эпоху классицизма повышается содержательность пейзажа: появляются эмоционально насыщенные героический и идиллический варианты пейзажа. В России пейзаж как самостоятельный жанр складывается в начале XVIII в., позднее в нем находят отражение мотивы и настроения, характерные для того или иного художественного направления – классицизма, романтизма и др. В пейзажах художников-передвижников реалистическое изображение природы сочетается с драматическими или лирическими настроениями, с возвышенно-философским толкованием пейзажа.

**Портрет** (франц. portrait – изображение) – изображение человека или группы людей, существующих или существовавших реально. Важнейшим условием является сходство изображения с портретируемым, причем не только внешнее, здесь важно правдиво раскрыть духовный мир конкретного человека как представителя определенной исторической эпохи, национальности, социальной среды. Значительный вклад в развитие русской портретной



живописи внесли художники-передвижники, расширившие тематические рамки портретного жанра: их моделями становятся представители простого народа, демократической интеллигенции. Их достижения в области психологического портрета успешно развивали мастера XX в.

**Реализм** (лат. *realis* – вещественный, действительный) – направление у искусстве, ставящее задачу – дать наиболее полное, правдивое отражение действительности. Ко второй половине XX в. реализм достигает зрелости. Ему присущи достоверность, внимательное исследование окружающего мира, его разнообразных явлений, утверждение эстетической ценности повседневной жизни, социальная направленность, показ действительности как временного потока ( в отличие от классицизма с его культом статичности, неизменности бытия).

**Ретроспективизм** – обращение к прошлому; в искусстве – любование им, а также ориентация на искусство прошлого, на существовавшие прежде стили и направления.

**Романтизм** (франц. *Romantisme* – странное, фантастическое) – идейное и художественное направление в европейской и американской культуре первой половины XIX в. В изобразительном искусстве он характеризуется сложным, противоречивым комплексом идей. В России ведущая роль в романтическом искусстве принадлежит портрету (О.А.Кипренский, К.П.Брюллов), а также пейзажу (Сильв.Ф.Щедрин, М.Н.Воробьев). Особенностью русского варианта романтизма стала потребность художников, облекать романтические идеи в форму картины, построенной по канонам классицизма. Романтики высоко ставили личность художника, сопрягая его деятельность с мировым процессом творения. Отсюда – пристальный интерес ко всему своеобразному, непохожему, особенному. Именно романтизм утвердил приоритет индивидуальной манеры художника и в конечном счете открыло дорогу к свободному выражению творческой личности.

**Скульптура** (лат. *sculpo* – высекаю, вырезаю) – вид искусства, основанный на принципе объемного трехмерного изображения предмета. Чаще всего объект изображения в скульптуре – человек, реже – животные, еще реже мотивы пейзажа или натюрморта. Главные выразительные средства – постановка фигуры в пространстве, передача ее движения, позы, жеста, выбор пропорций, объема, рельефность формы, светотеневая моделировка.

**Стиль** (лат. *Stylus* – остроконечная палочка для письма) – устойчивая общность изобразительных приемов, выразительных средств, образной системы, определяющая художественное своеобразие конкретного явления в искусстве: художественной эпохи, направления, школы, творчества отдельного мастера, даже одного произведения.