

Н. Н. Мутья

ДРАМАТИЗМ В ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ XIX ВЕКА

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Российская Федерация, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

В статье рассматривается драматизм как средство художественно-образной выразительности русского искусства второй половины XIX века. Отмечается, что драматизм был присущ не только собственно драме, но и литературе, музыке, скульптуре и живописи того времени.

Наиболее подробно анализируются черты драматизма в русской исторической живописи: конфликтная ситуация в сюжете, психологизм главных героев произведений, воздействие драматизма на рождение новых художественных приемов, языка, типов.

Исследуются разнообразные формы конфликта, нашедшие отражение в религиозных и исторических сюжетах живописных полотен. Отмечается, что показ психологического состояния героев все более привлекает внимание художников. Они показывают на своих полотнах разнообразные типы героев: социальные, этнические, исторические, психологические. Подчеркивается, что для усиления драматизма художники используют приемы цветового, светового и пространственного контрастов.

Эти черты рассматриваются на примере живописных произведений художников академистов и передвижников: Г. И. Семирадского, К. Е. Маковского, И. Е. Репина, Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова. Особое внимание уделено творчеству живописцев демократической линии. Отмечается, что именно художникам этой линии развития русского искусства второй половины XIX века присущ драматизм в передаче исторических событий прошлого. В то время как художникам салонно-академической линии более близка театральность. Библиогр. 25 назв.

Ключевые слова: академизм, демократическая линия, драматизм, историческая живопись, психологизм, салонно-академическое искусство.

THE DRAMATIC EFFECTS IN THE IMAGE STRUCTURE OF RUSSIAN HISTORICAL PAINTING OF THE 19th CENTURY

N. N. Mutiya

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
15, ul. Fuchika, St. Petersburg, 192238, Russian Federation

The article describes the dramatic effects as a means of artistic and imaginative expressiveness of the Russian art of the second half of the 19th century. It is noted that the dramatic effects were inherent not only in drama, but also in literature, music, sculpture and painting of the time.

The following characteristics of dramatic effects in Russian historical painting are analyzed in detail: the conflict of the story; the psychology of the main characters; the impact of dramatic effects on birth of new artistic techniques, languages, types.

Various forms of conflict reflected in the religious and historical subjects of paintings were analyzed. It is noted that the demonstration of the psychological state of the characters was more and more attracting the attention of artists. It is specified that the artists show on their paintings a variety of types of heroes: the social, ethnic, historical, psychological. It is emphasized that the artists use art techniques of color, light and spatial contrast in order to enhance the dramatic effects.

These traits are illustrated by paintings of academic artists and the Itinerants: Henryk Siemiradzki, Konstantin Makovsky, Ilya Repin, Nikolai Ge, Ivan Kramskoi, Victor Vasnetsov, Vasily Surikov. Special attention is paid to the work of the Democratic line painters. It is noted that bringing dramatic effects in their works, describing historical events of the past, was the specific characteristic of this school of Russian art of the second half of the 19th century. While the salon-academic school uses theatricality instead of dramatic effects. Refs 25.

Keywords: academicism, democratic line, dramatic effects, historical painting, psychologism, salon-academic art.

Драматизм — одна из черт искусства, присущая ему в разные периоды развития. В толковом словаре С. И. Ожегова драматизм трактуется как «напряженность действия, свойственная драме» [1, с. 159]. Но в искусстве второй половины XIX века, как в русском, так и в европейском, драматизм становится свойственен не только литературе, но и музыке, скульптуре, живописи.

Так, драматизм был присущ музыкальным произведениям М. П. Мусоргского. Один из современников композитора писал о его опере «Борис Годунов» следующее: «...артисты оказались гениальными актерами только потому, что они исполняли гениальные мелодии речи, полные художественной правды и драматизма» [2, с. 57].

Драматизмом проникнуты и скульптурные работы М. М. Антокольского. Э. В. Кузнецова, исследователь творчества скульптора, анализируя его произведение «Иван Грозный», отмечает:

Драматизм чувств достигает здесь наивысшего напряжения. Трагический характер, изображенный Антокольским, исключал односторонность трактовки. Для него Грозный — фигура сложная, многогранная, «мучитель и мученик», по его собственному определению. Острая противоречивость образа заключалась уже в самом соединении, казалось бы, несоединимого — поминальный синодик и трон, монашеское одеяние послушника и неукротимость страстей, которыми терзаем этот человек [3, с. 64].

Итак, о драматизме произведений искусства писали многие критики и исследователи. Автору наиболее близко определение этого явления, которое дал О. А. Кривцун:

Драматическое начало, проявляющееся в разных видах искусств, позволяет вести речь о драматизме в искусстве как общем наджанровом признаке, не тождественном драме как роду литературы. Очевидна и пограничная характеристика художественного драматизма — с одной стороны, как воплощения особого мироощущения, с другой — как исторически своеобразного способа организации всех элементов произведения в выразительное целое [4].

В живописных произведениях второй половины XIX века обратим внимание на следующие черты драматизма:

- 1) конфликт в сюжетной линии произведения, часто отражающий социально-культурные противоречия эпохи;
- 2) психологизм главных героев, подчеркивающий общую напряженность изображаемой ситуации;
- 3) воздействие драматизма на рождение новых художественных приемов, языка, типов.

Столкновение личностей, идей, стихий привлекало еще художников романтиков, а вслед за ними и живописцев-шестидесятников. Одной из знаковых картин того времени стала «Тайная вечеря» (1863) Н. Н. Ге. А. Г. Верещагина писала об этом полотне следующее:

Не менее важно и другое: отражение глубоких психологических конфликтов. Противоречий — не частных и случайных, но имеющих исторический смысл, а потому глубоко трагических. Именно как исторический поняли разрыв Христа и Иуды современники.

В обостренном ощущении психологического конфликта как общественного Ге — истинный человек шестидесятых годов. В картине нет прямых намеков на события сегодняш-

него дня. Но где-то подспудно в основе замысла лежали впечатления от того, что делалось вокруг, что видел и слышал Ге, что касалось знакомых и незнакомых... писателей, критиков, политических деятелей... русских, поляков, итальянцев. В конце 1850-х — начале 1860-х годов идейные разногласия — отзвуки глубочайших общественных конфликтов — рвали дружественные связи, бывших единомышленников превращали во врагов [5, с. 129].

Во второй половине XIX века к сюжетам, основанным на *конфликтных ситуациях*, обращались художники как салонной живописи, так и демократической.

Конфликтную ситуацию попытался показать Г.И.Семирадский в картине «Грешница» (1873). Но в целом его произведения драматичными не были. Т.Л.Карпова замечает:

Когда он [Семирадский] берется за драматический сюжет — его ждет провал. Он вязнет в подробностях, в исторической бутафории: деталях костюмов, утвари. Постоянная забота о красоте поз и уравновешенности композиции отодвигает на второй план драматический смысл происходящего, глушит эмоциональное воздействие картины, нивелирует психологию главных действующих лиц и в итоге оставляет неприятное чувство досады и раздражения [6, с. 156–157].

Действительно, художнику лучше удавались идиллии, лишённые драматического напряжения. Хотя сам он считал, что драматизм присущ его произведениям. Свою картину «Светочи христианства» он пояснял так:

Картина не может быть некрасивой... иначе она не произведение искусства, а «плод холодных размышлений». Древние Греция и Рим были удивительно красивы... Мне трудно отрешиться от изящества картин этого старого античного мира, постоянно воскрешаемых остатками построек, растительностью, тем же небом и все тем же солнцем, которое видел «Светочи Нерона», но спряталось за дымкой горевших мучеников, чтобы не видеть их страданий. И разве взятый мною момент не был в действительности величественно спокоен и красив? Спокойствие в композиции, изображающей самую ужасную драму — наиболее сильная данная для художественной красоты произведения [7].

И все же более ярко конфликтные ситуации удавалось воплотить в живописи художникам демократической линии.

Здесь можно было наблюдать *разные типы конфликтов*:

— *внутренний конфликт личности (внутриличностный конфликт)* (И. Н. Крамской «Христос в пустыне», В. М. Васнецов «Иван Грозный»);

— *конфликт двух личностей (межличностный конфликт)* (Н. Н. Ге «Христос и Пилат», Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», И. Е. Репин «Иван Грозный и сын его Иван»);

— *конфликт личности и толпы (конфликт между личностью и группой)* (И. Н. Крамской «Хохот»);

— *конфликт народов (межгрупповой конфликт)* (В. И. Суриков «Покорение Сибири Ермаком»).

Даже из этого краткого перечисления видно, что конфликты времен Ивана Грозного в творчестве художников демократической линии занимают не последнее место. Причем события русской истории, как и библейские события, очень часто служили для отражения конфликтов современной действительности.

Для выражения конфликта необходимо было показать и *драматический психологизм главных действующих персонажей*. Отметим, что европейские художники еще в XVII веке подошли к решению этой проблемы. Т. Е. Шехтер писала о данном явлении того времени следующее: «Драматизм мироощущения личности получил воплощение в портретном и бытовом жанре, героями которых были простые люди, а темой — повседневность, ценности частного человеческого бытия» [8, с. 30]. Во второй половине XIX века драматизм личности заинтересовал и художников исторической живописи.

Салонно-академические живописцы пытались справиться с задачей воплощения драматического психологизма. Но и тут их поджидали проблемы в ее разрешении.

Чтобы создать драматическую характеристику изображаемого события, необходимо было передать эмоциональное состояние героев. Для художников академизма и салона было не характерно «обезобразивать» лица своих героев «открытым» выражением страдания, боли, недоумения, презрения, негодования, восторга, радости... А движения и позы для выражения каждого из этих чувств, которые привлекали художников, были не столько естественными, сколько красивыми, отточенными. Несколько «мешала» и тщательная детализация предметной среды, отвлекающая от главного.

К. Новаковска-Сито писала о «Светочах христианства» («Факелах Нерона») Г. И. Семирадского следующее:

Действительно, картина, несмотря на трагизм сюжета, производит на редкость умиротворенное, праздничное впечатление. Деревянные колья — эти жестокие орудия убийства — выглядят декоративной кулисой, образуя ритмический ряд столбов, оплетенных гирляндами цветов. Даже палачи, поджигающие обреченных на смерть, принимают заученные позы академических натурщиков [9, с. 102].

А живопись художников демократической линии, напротив, порой «грешила» «перенасыщением» психологического состояния героев. Так, стремясь показать драматизм переживаний того или иного персонажа картины, живописцы иногда «подменяли» его аффектированным изображением эмоций. Критики и искусствоведы особенно «ругали» за это И. Е. Репина. Наиболее часто этому подвергалась картина «Иван Грозный и сын его Иван». Но и другие драматические полотна Репина не «избежали» «переигрывания» в изображении чувств. О. А. Лясковская о его картине «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» (1888) писала следующее:

Облик св. Николая был взят достаточно традиционно, но это был не иконописный образ, а живой человек, в плоти и крови. Порыв великодушия заставил его вмешиваться в развернувшуюся на сцене трагедию — казнь невинно осужденных. В гневе, поспешно, он схватил занесенный меч палача за лезвие. Спокойная покорность осужденного, отупелая робость палача, смущенное заискивание правителя города давали простое, несколько наивное решение темы. Этот тон нарушался только фигурами двух других осужденных — обезумевшего от радости старика и тщедушного юноши с болезненным выражением лица [10, с. 277].

И все же именно художники демократической линии смогли обогатить русскую живопись драматическими переживаниями. Ими проникнуты образ царевны Софьи с картины Репина, образы Петра I и царевича Алексея с полотна Ге...

Стремление показать драматические коллизии потребовало от художников работы над созданием и развитием *новых художественных типов, языка, приемов*.

Следует отметить, что *проблема типизации* была одной из важных в искусстве второй половины XIX века. В. Г. Белинский писал об этом следующее:

Когда в романе или повести нет образов, нет лиц, нет характеров, нет ничего *типического*, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности... <...> ...надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь [11, с. 443].

Французский исследователь второй половины XIX века И. Тэн [12] с позиций позитивизма сформулировал положение о главенствующем типе человека, появляющемся в конкретном обществе и затем воспроизводящемся в искусстве.

Современных исследователей также волнует этот вопрос, в первую очередь литературоведов. Так, Н. В. Кашина в труде «Эстетика Ф. М. Достоевского» [13] на примере творчества знаменитого писателя рассматривает проблему «типизации и типического» в культуре второй половины XIX века. Философы, занимающиеся синтезом естественно-научного и гуманитарного знаний, также обращают внимание на типизацию. Так, В. П. Бранский в своем исследовании «Искусство и философия», анализируя реалистический идеал и метод, отмечает, что для живописи реализма характерен идеал типического человека, типичность элементов, типичность композиции и т. д. Искусствоведы также уделяли внимание этой проблеме, среди них Г. Ю. Стернин, Е. В. Нестерова и др.

Над созданием различных типов работали деятели культуры того времени. Их интересовали *социальные, этнические, исторические, поведенческие (психологические)* типы. Историк И. Е. Забелин указывал на то, что нельзя переносить в исторические произведения «современных нам лавочников, купцов, священников, артельщиков и т. п. типы, не озаренные древней жизнью и древней борьбой людских интересов» [14, л. 62]. Знаменитый исследователь русской истории XVII века призывал художников не только к разработке социально-исторического типа, но и к поиску типа национальной красоты: «Отчего на западе берут тип народной красоты, а у нас народного безобразия. <...> Пошлость не есть типичность» [15, л. 278].

Свое представление о типе национальной красоты пытались реализовать художники салонной живописи. Полотна К. Е. Маковского «переполнены» благообразными седобородыми боярами, молодцеватыми князьями, не скрывающими под роскошными светскими одеяниями далекой старины воинской выправки, прекрасными застенчивыми молодыми боярышнями и по-житейски мудрыми старыми няньками... Но они не были «отягощены» психологизмом. «Легковесность» драматических переживаний, наряду с заботой художника об антураже, сделала их «картинными».

Это отмечали еще современники художника. Рецензент «Нового времени» писал следующее:

Одну из своих наиболее сильных исторических картин он выставлял в 1888 году — «Смерть Иоанна Грозного».

Ее художник писал серьезнее других. Он много работал над типами, стремился написать ее как можно реальнее, выпуклее, но по обыкновению чисто внешняя сторона взяла

верх, и каждого зрителя больше всего поражал великолепно написанный антураж. Ковры, дорогие кафтаны, изразцовая печь, расписные стены и сводчатый потолок, покрытый образами святых, убивали лица, и даже экспрессия окружающих не могла вызвать впечатление драмы. Любовь к краскам, световым эффектам пересилила в нем все остальное. И эта черта слишком характерна для всего творчества К. Маковского [16, л. 119].

Над типом народной красоты работали и художники демократической линии — И. Е. Репин, В. И. Суриков и др. Они, как и салонные живописцы, делали зарисовки и этюды с натуры, обобщали свои впечатления, отбирали главное при работе на заключительном этапе. Но наделяли своих героев именно красотой, а не красотью. И эта красота была не только красотой облика, но и красотой духа. Таковы боярышни Сурикова, соперничающие боярыне Морозовой, — молчаливо прощающиеся с ней поклонами, как с великомученицей, или невольно вскрикивающие, увидев драматизм ее чувств, подпадая сами под обаяние силы ее переживаний веры. Таковы бесшабашно-смелые brutальные казаки Репина, сочиняющие послание султану, прозорливо предвкушающие опасную схватку с турками или просто отдающиеся искреннему смеху, услышав удачный посыл соседа к письму-вызову...

Следует отметить, что тенденция создания типических образов «накладывається» на *художественный тип*, разработанный живописцем. Особо ярко эта черта просматривается в творчестве К. Е. Маковского на примере создания им типа боярышень XVI–XVII веков. Е. В. Нестерова писала об этом:

В творчестве Маковского родился даже особый жанровый подвид: головки боярышень. Волоокие, чернобровые, с длинными опущенными ресницами, меланхоличные или задорные, в кокошниках разной формы, с бантами, серьгами, ожерельями, они составили целую галерею русских красавиц. Одни из этих головок вошли в различные «боярские» картины, другие существовали сами по себе, но все они представляли поиски художником некоего идеального типа с модным в ту пору национальным выражением [17, с. 82].

Опять-таки, они были лишены драматизма. В произведениях салона и академического направления типический образ иногда получал *идеалистическую трактовку*.

Наряду с проблемой типизации интересна и проблема *индивидуализации*. В искусстве образ часто соединяет в себе единство обобщения (типизация) и конкретизации (индивидуализация). Термин «типизация» обычно употребляется применительно к реалистическому искусству, где типические образы действуют в типических ситуациях. Этот принцип во второй половине XIX века становится характерен не только для отражения современной действительности, но и для событий и героев истории. Однако без индивидуализации типический образ может превратиться в схему. Типические черты должны находиться в гармоническом единстве с индивидуальными, чтобы не было деформации образа. Только в этом случае образ достигает эстетического совершенства. Это прекрасно понимали художники демократической линии.

Порой при «помощи» индивидуализации исторических типов даже художникам салонно-академической линии удавалось создавать драматический образ. Известно, что художники этого направления «разрабатывали» тип боярина древней Руси. Среди этих работ — «Боярин» Г. Г. Седова, «Боярин перед походом» П. М. Шамшина, портрет князя П. П. Вяземского работы К. Е. Маковского, где художник представил

современного аристократа в образе боярина средневековой Руси. Но зрителей поразила «Боярин» П. П. Чистякова, представленный в 1876 г. на художественной выставке в Петербурге. В отзыве современника на эту работу художника можно прочесть следующее:

Древней Руси посчастливилось на этот раз. Как поразителен этюд П. П. Чистякова! Какая глубокая поэтическая игра светотени, какая глубина колеров! Когда вы взглянете впервые на его старого русского боярина, сидящего в горнице, в шубе и меховой шапке, с выражением глубокой старческой скорби, вас охватывает целый рой неопределенных, но глубоко поэтических ощущений пережитого счастья, либо невысказанного, задавленного горя. Этот боярин, опирающийся на свою клюку — да это целая эпопея: в его лице вы читаете долгие годы крутой и бурной жизни, которая вдруг была подкошена, надломлена, как старый дуб грозюю. Боярин Орша после казни дочери — вот что вспоминается перед этой безымянною человеческою руиною [18, с. 3].

На основании этой цитаты можно сделать вывод, что зрители пытались увидеть даже в безымянном, типическом герое «историческую» личность времен Ивана Грозного, воспетую когда-то в поэме М. Ю. Лермонтова. То есть при помощи индивидуализации, оваянной драматизмом, зрители нашли адекватность «сочиненной» художником личности реально существующей или существовавшей.

Для передачи драматизма образа необходим был и новый художественный язык. К примеру, поиск новых *декоративных качеств цвета*. В. И. Плотников, отмечая эту тенденцию в творчестве В. М. Васнецова при работе художника над образом Ивана Грозного, писал следующее:

Такой свободы и в то же время строгости живописи, как в «Иване Грозном», умения сочетать легко и просто трактованную фактуру холста со стилистически выдержанным орнаментально-декоративным рисунком деталей при подчинении колорита эпохе и психологии образа в позднейших работах Васнецова уже не встретить [19, с. 146].

Итак, художники демократической линии много сделали для развития драматизма в живописных произведениях. Как отмечалось выше, эта тенденция обнаруживается и в картине В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком».

Тема завоевания Сибири привлекала многих художников второй половины XIX века. Так, М. И. Песков — будущий участник Артели художников — на первую серебряную медаль написал работу «Ермак, сговаривающий атаманов волжских шаек в поход в Сибирь» (1860). Если это произведение еще не передавало конфликтную ситуацию столкновения народов, то последующий замысел художника мог вывести его на решение этой задачи. Художник, ободренный успехом вышеназванной картины у критики, решил продолжить работу над темой. У него возникла идея создания картины «Взятие Искера Ермаком». Но ранняя смерть не позволила ему осуществить задуманный сюжет.

В 1860-е годы тема покорения новых земель известным атаманом привлекает и популярного на тот период художника А. И. Шарлеманя. Он создает произведение «Ермак покоритель Сибири», где изображает Ермака на коне, попирающим татар. И это полотно было лишено драматизма.

Столкновение пришлых казаков и местных жителей Сибири привлекают и художников-графиков. Так, в 1876 г. в журнале «Нива» были опубликованы два рисун-

ка Медведева «Торжество Ермака. Прием взятого им в плен царевича Магмет-Кула в октябре 1581 г.» и «Участь Ермака (потехи татар и остяков над трупом Ермака, вытасченного из воды в августе 1584 г.)».

Но только Сурикову удалось передать в своем полотне «Покорение Сибири Ермаком» драматический накал столкновения народов. *Конфликт*, запечатленный художником, потрясал еще современников. И. Е. Репин писал об ощущении, произведенном этим суриковским шедевром:

Впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка. Все это уходит как ничтожное: и зритель ошеломлен этой невидальщиной. Воображение его потрясено, и чем дальше, тем подвижнее становится живая каша существ, давящая друг друга [20, с. 114].

Но художник сумел так композиционно и эмоционально изобразить этот конфликт, что он порождает ощущения более сложные, нежели те, которые могли возникнуть от наблюдения за воюющими сторонами. В. А. Лянин писал о многогранном воздействии запечатленного конфликта:

...встреча двух стихий, которым суждено было стать одним народом, оказалась трагичной. Но сколько красоты и торжественного покоя несет в себе суриковская живопись, так прекрасны лица побежденных воинов, смотрящих на ладьи Ермака, как на чудо, что «покорение» начинает звучать как «очарование». По-человечески Суриков, как и в «Стрельцах», и в «Меншикове», — на стороне побежденных, но для него это одна сторона — страна; это не завоевание, не «слава, купленная кровью», а соединение, слияние [21, с. 14].

Отметим, что драматические конфликты, изображенные Суриковым, трудно «подчинить» какой-либо типологии. Так, в картине «Боярыня Морозова» конфликт личности и толпы не столь однозначен — ведь часть толпы ей сочувствует, т. е. не вступает в конфликт, а часть вступает в конфронтацию, осмеивая ее призыв к верности старообрядчеству. А межгрупповой конфликт в полотне «Утро стрелецкой казни», где сталкиваются старая стрелецкая и новая регулярная армии, выражающий столкновение Древней Руси и обновляемой России, «дополняется» межличностным конфликтом — к примеру, Петра I и рыжебородого стрельца...

Художник постоянно проявлял интерес к передаче *психологии толпы и психологизма отдельной личности*. И в картине «Покорение Сибири Ермаком» он остается верен этой черте своего творчества.

Как отмечалось выше, Суриков показывает в этой картине столкновение народов. Обычно главным объектом искусствоведческого исследования картины становилось казачье воинство во главе с Ермаком. Внимание уделялось и татарским воинам во главе с ханом Кучумом. Наименьший интерес вызывали изображения местных сибирских племен. Тогда как самого Сурикова привлекала своеобразная красота, свойственная лицам различных сибирских народов. «Знаете, что значит симпатичное лицо? — говорил Суриков. — Это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, — а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти» [22, с. 62]. Художник здесь выступает этнографом. Он с документальной точностью воспроизводит в картине самобытные лица остяков и вогулов (современные ханты и манси),

передает в красках свое восхищение бронзовым отливом их смуглой кожи, сам любуется и «приглашает» зрителя полюбоваться причудливыми и по-своему красивыми одеждами местных племен, изготовленными из оленьих шкур и украшенными геометрическим орнаментом. Но художник не ограничивается только этой внешней стороной образов. Его интересует и психология местного народа, впервые встретившегося с русским казачеством. Суриков показывает все многообразие их чувств — от неподдельного ужаса до наивного любопытства.

Трудится художник и над разработкой *типов* казаков и туземцев. Он совершает поездки в Сибирь. Посещает Тобольск, Красноярск, Минусинский край, прииски И. П. Кузнецова. Откуда сообщает: «Пишу этюды татар. Написал порядочное количество. Нашел тип для Ермака» [23, с. 99].

Но художник ищет типажи не только в Сибири. Его привлекает Дон. Он посещает многочисленные казачьи станицы, где много работает с натуры. По возвращении с Дона в Москву сообщает о своей работе следующее: «Я написал много этюдов, все лица характерные. Дон сильно напоминает местности сибирские... Жили мы в Раздорской станице, Константиновской, Старочеркасске, где находятся цепи Степана Разина... Нашел для Ермака и его есаулов натуру для картины. Теперь уже вписываю их» [24].

Лица казаков полны внутреннего огня. Они сосредоточены, взгляды направлены на заранее выбранную цель. Казаки, не спуская глаз с неприятеля, скупыми, заученными, доведенными до автоматизма, отточенными движениями гребут веслами, заряжают ружья, ставят их на упор, стреляют... Их объединяет драматизм битвы. Они сами неотъемлемая часть разыгрываемой перед нашими глазами военной драмы.

Интересно и *цветовое решение* картины. Здесь нет пленэрных эффектов Г. И. Семирадского или В. Д. Поленова. Пасмурный день «сглаживает» контрасты между желто-серой рекой, синеватым городком, виднеющимся вдали, и охристыми толпами сражающихся. Но из кажущегося монохромия казачьего воинства вдруг вырываются красный кафтан стреляющего казака, красные, синие, желтые околышки казачьих шапок, серебристые шлемы-шишаки, кольчуги, сабли, молочно-рыжие бунчуки копий, шкуры вывернутых зипунов, брошенных на дно утлых лодок, перламутровый блеск пороховниц, золотой блеск хоругвей и знамен, сизый дым оружейных залпов... Да и в толпе туземцев яркими всплесками цвета пестрят рыжие лисьи и корсачьи шапки, бело-серые оленьи шкуры парок и пим... В этом «меховом» царстве лишь иногда виден блеск металлических щитов, шлемов, сабель и наконецников стрел... Именно эти «всплески» как на казачьей, так и на туземной стороне создают драматизм цветового решения полотна.

А. Н. Бенуа, оценивая вклад Сурикова в русскую живопись, отмечал в том числе и его находки в области цвета:

...уже за то ему спасибо, что он сумел пренебречь ложной, академически понятой красотой форм, а главное, за то, что он сумел, отдаваясь вполне своему вдохновению, найти что-то совершенно своеобразное, новое, как в рисунке, так и живописи и в красках. По краскам не только «Морозова», но все его картины прямо даже красивы. Он рядом с Васнецовым внял заветам древнерусских художников, разгадал их прелесть, сумел снова найти их изумительную, странную и чарующую гамму, не имеющую ничего похожего в западной живописи [25, с. 335].

Итак, именно художникам демократической линии удалось передать драматизм исторических событий в своей живописи. И он существенно отличается от попыток салонных живописцев, большинство из которых не выходят за рамки театральности.

Литература

1. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. 816 с.
2. М. П. Мусоргский [Альбом]: изд. 2-е / сост. Р. К. Ширинян. М.: Музыка, 1989. 192 с.
3. Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1989. 310 с.
4. Кривцун О. А. Эстетика. URL: <http://o-krivtsun.narod.ru/book-est-25.htm> (дата обращения: 23.07.2013).
5. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 230 с.
6. Карпова Т. Л. Генрих Ипполитович Семирадский. СПб.: Золотой век: Художник России, 2008. 400 с.
7. Карелин А. А. Via Gaeta — вилла № 1. Из воспоминаний о Г. И. Семирадском // Звезда. 1902. № 35. С. 11–16.
8. Шехтер Т. Е. Реализм в измерении «гипер». СПб.: Астерион, 2011. 180 с.
9. Новаковска-Сито К. К вопросу о знаменитой картине Генриха Семирадского «Факелы Нерона» // Пинакотека. 2005. № 20–21. С. 100–107.
10. Ляскова О. А. Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1982. 478 с.
11. Белинский В. Г. Избранные философские сочинения. М., 1948. Т. II. 595 с.
12. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.
13. Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. М.: Высшая школа, 1989. 288 с.
14. ГИМ. Ф. 440. (Фонд И. Е. Забелина). Д. 6.
15. ГИМ. Ф. 440. (Фонд И. Е. Забелина). Д. 219.
16. РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 13 М. (Личное дело К. Е. Маковского.)
17. Нестерова Е. В. К. Е. Маковский. СПб.: Золотой век: Художник России, 2003. 286 с.
18. Художественные выставки в Петербурге. 5-я передвижная Выставка и 1-я Выставка общества выставок художественных произведений // Пчела. 1876. Т. 2. С. 3.
19. Плотников В. И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1987. 284 с.
20. Репин И. Е. В. И. Суриков // Искусство. 1937. № 3. С. 108–116.
21. Лентяшин В. А. Суриков — почва и судьба // Василий Суриков в Русском музее. СПб., 1998. С. 4–22.
22. Волошин М. А. Суриков // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 40–63.
23. Турунов А. Как создавалась картина «Покорение Сибири Ермаком» // Искусство. 1937. № 3. С. 87–107.
24. Письма В. И. Сурикова. URL: http://az.lib.ru/s/surikow_w_i/text_0010.shtml (дата обращения: 21.12.2014).
25. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 448 с.

Статья поступила в редакцию 15 января 2015 г.

Контактная информация

Мутья Наталья Николаевна — кандидат искусствоведения; mutianata@yandex.ru
Mutiya Natal'ya N. — Ph.D.; mutianata@yandex.ru