

Бытовые образы в живописи позднего передвижнического реализма

Александр Самохин

В статье рассматривается бытовая живопись мастеров Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) в поздний период его существования (с 1890-х годов). Творчество поздних передвижников рассматривается в контексте иных творческих направлений, выступивших на смену реализма второй половины XIX века. В статье выделены излюбленные темы и мотивы, определившие облик бытовой картины в живописи членов ТПХВ в 1890–1910-е годы. Охарактеризована связь позднего передвижничества с народнической идеологией и взглядами Л.Н. Толстого. Отмечается, что основополагающим принципом этого искусства оставалась эмпатия, подразумевающая сопереживание человеку, интерес к его чувствам и реалиям повседневной жизни.

Ключевые слова: реализм, передвижники, бытовой жанр, хоровая картина, картина-эпизод, эмпатия, искусство и идеология, народничество, толстовство.

Передвижничество, быстро став заметным явлением культурной и общественной жизни России, в своем развитии как художественное направление прошло несколько этапов. На первом его этапе главные достижения нового художественного направления были связаны с бытовым жанром; с ним, по преимуществу, ассоциировался и общественный резонанс, производимый выставками передвижников¹. Жанровые картины привлекали основное внимание публики и критики, хотя количественно всегда доминировал пейзаж. В начале XX века преобладание работ в жанре пейзажа стало еще более ощутимым, в чем видится признак пересмотра художественной стратегии передвижничества. По своим стилистическим и содержательным особенностям передвижные выставки поздних лет почти не отличались от выставок Союза русских художников, Санкт-Петербургского общества художников и академических Весенних выставок. Прежние разногласия исчезали перед лицом новых направлений, взрывавших художественную жизнь России.

Бытовой жанр у передвижников всегда имел информативное и дидактическое значение, поскольку наиболее тесно был связан с процессами, происходившими в русской культуре и общественной жизни в целом. Бытовая картина позволяла выражать социально-критические умонастроения, насыщая художественное творчество темами и мотивами демократического толка. Она несла в себе сведения о типичных

ситуациях современного общественного бытия (и прошлых времен, если речь шла об историко-бытовой картине), поэтому обладала определенным исследовательским пафосом. Художник с готовностью перевоплощался в этнографа, не уклоняясь при этом и от функций земско-го статистика, фиксирующего данные о повседневной жизни народа.

Эстетика реализма, активно утверждавшегося как художественное направление в середине XIX века, строилась вокруг центральной проблемы: как совместить «объективное» воспроизведение действительности и субъективность авторского «я», дающего моральные оценки, отбирающего факты, аранжирующего художественное целое². Впоследствии информационно-публицистический характер живописи реализма-натурализма (натурализмом в данном случае именуется вторая волна реалистического искусства, сосуществовавшая с импрессионизмом и академизмом) был атакован новыми художественными направлениями, порожденными культурой *fin de siècle*. Этот процесс на Западе и в России протекал сходным образом. История противостояния передвижников и сторонников новых эстетических программ в отечественном искусстве хорошо известна. Традиционалисты тогда или замкнулись в ригористическом отторжении чуждых веяний, или начали применять «в безопасных дозах» стилистические приемы достигавших России художественных направлений, прежде всего импрессионизма, причем зачастую его использование происходило безотчетно.

Применительно к живописи позднего реализма приходится говорить о некоторых неизбежных модификациях стиля и содержания, позволяющих отделить его от весьма влиятельного реализма 1860–80-х годов, к авторитетности которого постоянно апеллировали традиционалисты из младших передвижников. Они не стремились намеренно что-то менять, однако изменения происходили подспудно, помимо их воли. В построении живописной формы вектор развития вел к завоеванию более яркой, насыщенной и богатой колористической гаммы; утверждались такие приемы, как открытый мазок с широкой работой кистью, цветовая лепка объемов вместо тональных переходов внутри одного цвета и светотеневых градаций; в силуэтах стали доминировать плавные, струящиеся линии; композиция строилась как асимметричная или центробежная, нередко с динамичным срезом фигур или предметов краем холста. Иногда фигуры подвергались умеренной стилизации, уплощались, теряя материальность, и разрабатывались скорее графически, нежели живописно: так, на картине С.А. Коровина «В дороге» (1902, ГТГ) стилизованность отмечается «в подчеркнутой худобе, вытянутости некоторых изображенных фигур, в иконописном характере голов», заставляющем вспомнить о церковной живописи рубежа XIX–XX веков³. Все это, за вычетом элементов архаизации и поисков национального стиля, как в приведенном примере, является данью «новому искусству», то есть импрессионизму и модерну, активно вытеснявшим реализм. Последний, однако, в изменившихся условиях художественной

жизни, при мощном воздействии со стороны новых направлений, не соби-
рался легко сдавать свои позиции. Непростое сосуществование с другими
течениями усиливало потребность в самосознании, заставляло предприни-
мать такие художественные поиски, которые далеко не всегда правомерно
считать уступкой творческим противникам. Заимствование у «соседне-
го» направления отнюдь не всегда оборачивалось «гибридом», смешени-
ем элементов разного образного языка. По нашим наблюдениям, реализм
имел запас прочности в том, что касается модификаций в собственных
границах – внутренних изменений вопреки деформирующим контактам
извне и в ответ не только на них, но и на менявшийся характер окружаю-
щей реальности.

В приемах композиционного построения реалистической картины
обозначилась, к примеру, тенденция к укрупнению фигур переднего пла-
на, что влекло за собой иные, чисто живописные решения моделировки
и фактуры. Персонажи, изображенные со спины, тоже характерная при-
мета многих живописных произведений позднего реализма. Часто встре-
чается затемненный интерьер, в котором теряется четкость очертаний
фигур. Нередки работы, в которых большое внимание уделяется проб-
леме солнечного освещения, разрешаемой, однако, не совсем так, как у
импрессионистов. К признакам кризисных явлений в поздней передвиж-
нической живописи исследователи относят пластическую «недооформ-
ленность», потерю ясности, отчетливости, материальности объемов, за-
частую неопределенные характеристики персонажей и вялый колорит⁴.

Сосуществование с таким течением, как символизм, привнесло в
поздний реализм элементы аллегорического мышления, что порой дела-
ло изображенную мизансцену откровенно сочиненной, прямолинейной
до схематизма: таково, например, искусственное собрание социальных
типов, от курсистки до дьякона, в картине Л.В. Попова «Где же исти-
на» («Искатели истины», 1903, Рыбинский государственный историко-
архитектурный и художественный музей-заповедник). В реализме ру-
бежа веков исчезло синтетическое единство художественного выска-
зывания, достигавшееся в наиболее ярких произведениях 1870–80-х го-
дов, что емко определяет термин «хоровая картина». В живописи пе-
редвижников на ее новом этапе прослеживается желание вернуться к
аналитическому мышлению 1850–60-х годов, к отражению отдельных
сторон жизни именно как граней общественного бытия. Р.С. Кауфман
находит отзвук этой тенденции в рассказе В.Г. Короленко «Художник
Альмов» (1895), талант которого писатель уподобил разбитому зер-
калу, способному отражать лишь фрагменты действительности⁵. По-
хоже, у поздних передвижников происходил до некоторой степени воз-
врат к односложной и камерной картине-эпизоду «шестидесятников»,
содержанием которой чаще всего являлась частная жизнь человека в
его личном пространстве⁶. Мучительно выискивались – видимо, в по-
пытке преодолеть «прозу бытия» – нетривиальные сюжеты, в резуль-

тате чего появлялись довольно экзотические произведения – таким предстает полотно «Крепостная актриса в опале. (Крепостная актриса, сосланная на конюшню кормить щенят)» (1912, местонахождение неизвестно) Н.А. Касаткина. Анализируя бытовую картину 1890–1910-х годов, легко впасть в описательность, пересказывая, что именно изображено, как то делали обозреватели на страницах журнала «Нива». Чтобы избежать этого, попытаемся выделить в живописи позднего передвижничества несколько симптоматичных лейтмотивов.

Большой диапазон выразительных средств несет в себе весьма выигрышный – пластически и фабульно – мотив, который мы условно обозначим как «суровое предстояние». Персонажи приближены к переднему плану и, кажется, готовы выступить вперед за пределы рамы. В статуарности, почти стереоскопической объемности фигур есть нечто «гиперреалистически» подавляющее. При этом размеры картины не играют решающей роли, важнее оказываются соотношения абриса фигуры, краев холста и перспективного построения фона. В произведениях такого рода, как правило, подробно прорабатываются детали, и поверхность передаваемых предметов приобретает богатые фактурные свойства. В качестве примеров достаточно привести картину К.А. Савицкого «Ходок» (1904, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств), работы Л.В. Попова «Ходоки на новые места» (1904, Пермская государственная художественная галерея) и «Взяты» (1904, ГРМ), а также И.П. Богданова «Богомольцы» (1900)⁷. У Попова вместо мелких бытовых деталей подчеркнута утверждается монументальность фигур: их число минимально, они разработаны обобщенными массами и лаконичными силуэтами, тяжеловесно выделяющимися на светлом фоне⁸. Сходный эффект производит полотно Касаткина «Углекопы. Смена» (1895, ГТГ), хотя фигуры несколько отодвинуты от переднего плана и контраст между ними и фоном не столь резок. Эти произведения продолжают передвижническую традицию пристального взглядывания в приметы внешности и внутреннего мира («нрава») людей из народа. В жанровых картинах французского натурализма нередко встречаются схожие живописные решения с темными и крупными фигурами, резко отделенными от высветленного фона. Персонажи поворачиваются к зрителю боком или спиной, иногда самый близкий слой переднего плана закрепляется столь же объемно выписанным предметом мебели.

Весьма распространенный мотив позднереалистического бытового жанра – это пребывание в бездействии и в состоянии созерцания. С 1890-х годов бытовая картина понемногу перестает концентрироваться на фабуле, которая ранее стягивалась в один момент драматургически выверенной мизансцены, дающей представление о том, что предшествовало изображенному моменту и что за ним последует. В бытовом жанре позднего передвижничества время теряет свою стремительность

и активность. Нередко предпочтение отдается неподвижным фигурам и долго длящемуся эмоциональному состоянию. Иногда такое решение позволяет объединить элементы бытового жанра и пейзажа, сделав главным содержанием картины единство людей и природы, когда человек будто прислушивается к ней, невольно настраиваясь на ритм ее жизни: таковы картины А.Е. Архипова «Обратный» (1896, ГТГ), «Лед идет» (1895, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина), С.А. Виноградова «Город Курск» (1891, Серпуховский историко-художественный музей), Л.В. Попова «Луга затопило» (1908, Оренбургский областной музей изобразительных искусств), А.С. Степанова «Журавли летят» (1891, ГТГ), «На Волге» (1897, Самарский областной художественный музей). В них отображена ситуация вынужденного или желанного бездействия, когда можно подумать о своем или вкусьть сладость отдыха, которую не может пересилить даже извечная крестьянская тревога, связанная с заботами о благополучии.

Но иногда бездействие оборачивается томительной тоской или чувством безысходности, как в работе Н.А. Касаткина «Жена заводского рабочего» (1901, Одесский художественный музей), А.М. Корина «Больной художник» (1892, ГТГ), В.Н. Мешкова «Тяжелая дума» (1897, ГТГ) и «Ослепший художник» (1898, ГРМ), К.А. Савицкого «Инок» (1897, Пензенская областная картинная галерея им. К.А. Савицкого). Невеселые размышления – сквозная тема живописи рубежа XIX–XX веков, порождавшая весьма схожие произведения, которые составляли значительную часть на выставках ТПХВ, Товарищества южнорусских художников, Санкт-Петербургского общества художников и проч. Было много авторских реплик и невольных пересечений. У К.К. Костанди, члена ТПХВ и ТЮРХ, есть две картины, очень схожие по мотиву и образному решению – «Тихий вечер» (1896) и «Цветущая сирень» (1902, обе – Одесский художественный музей). Полотно «Курсистка» (1906) А.М. Корина⁹, где персонаж погружен в свои непростые раздумья, перекликается с картиной «Тяжелая дума» Ю.Р. Бершадского, украинского экспонента ТПХВ (1906, Одесский художественный музей). К группе произведений, объединяемых мотивом бездействия, фактически принадлежат и картины, изображающие приятное домашнее времяпрепровождение за трапезой, беседой, играми или музицированием – в обстановке, характерной для разных социальных слоев. Назовем картину Н.А. Касаткина «В рабочей семье» (1890-е, ГРМ), а также А.Л. Ржевской «Веселая минутка» (1897, ГТГ), Л.В. Попова «Жених» (1904, Оренбургский областной музей изобразительных искусств), В.Е. Маковского «Засиделись» (1910, Самарский областной художественный музей): все они и многие другие представляют собой интерьерные композиции. Популярным был и сюжетный мотив отдыха в саду, открывавший богатые возможности для пленэрной живописи: таковы картины «В саду. (Чаепитие)» Л.В. Попова (1911, Оренбургский областной музей изобра-

зительных искусств), «На даче. Полдень» К.К. Костанди (1892, Одесский художественный музей), «Дачники» В.Н. Мешкова (1906)¹⁰.

В период 1890–1910-х годов в передвижническом бытовом жанре преобладает изображение частной, домашней жизни, с раскрытием семейных взаимоотношений (работы В.Н. Бакшеева, В.Е. Маковского, С.Д. Милорадовича). Часто героями произведений становятся дети (специалисты в этом «поджанре» – Н.П. Богданов-Бельский, К.В. Лемох, В.Е. Маковский, Э.Я. Шанкс). Вместо «обличения» и сатиры господствует добродушный юмор, свойственный комедии положений, а не нравов: так, в сценке, запечатленной В.Е. Маковским, «Деспот семьи. (Семья художника)» (1893, Национальный музей искусств Азербайджана им. Р.М. Мустафаева, Баку), утешать кричащего младенца бросаются все домочадцы. Нередко обыгрывается любовная коллизия, как правило, не подразумевающая глубоких чувств и драматических ситуаций. Большое распространение получает однофигурная композиция – нечто среднее между жанровой картиной и портретом (К.В. Лебедев, «Бедная», 1905¹¹; П.А. Нилус, «По знакомым», 1892, частное собрание¹²). В таких работах стремление описать социально-психологический тип может оборачиваться равнодушно-ироничным отношением к «человеческой мелюзге», хотя в лучших образцах приводит к созданию многогранных, живых и не стареющих со временем образов¹³.

Особенно распространенный мотив, позволяющий объединить в одну группу значительное число работ, – это обида, переживание своего унижения или попрания интересов, глумление сильного над слабым. Источник зла отныне перестает возникать в виде безличных общественных установлений или безжалостной судьбы – он персонифицирован со всей определенностью. За конфликтом, породившим обиду, могут стоять не слишком далеко идущие причины, но чем она мельче, тем острее на нее реакция действующих лиц и подразумеваемого зрителя. Из передвижнической картины все труднее вычленишь нравственную максиму, и потому изображенный конфликт становится чрезвычайно досадным, надрывающим душу. Такие столкновения неизбежны, утверждает художник, и дело не в болезненном состоянии общества, а в пороках самой человеческой природы. Если в картине С.А. Коровина «На миру» (1893, ГТГ) эмоции персонажей все-таки связаны с социальной проблемой – речь идет о расслоении деревни, – то некоторые «домашние» сцены передвижников обыгрывают конфликты удручающе повседневного характера. Это и «Новичок» И.П. Богданова (1893, ГТГ), где ругают мальчика-подмастерье, и работы Н.А. Касаткина «Соперницы» (1890, ГТГ), «Кто?» (1897, ГТГ), развивающие тему ревности, а также «Клевета» (1893, ГРМ), где изображена семейная ссора за столом, с которой перекликается сюжет картины «Житейская проза» В.Н. Бакшеева (1892, ГТГ). Если в сопоставимых по жанру и тематике картинах более раннего времени, особенно 1860-х годов, любое событие частного характера получало

статус обобщения, становясь поистине историческим фактом русской жизни, то на исходе столетия зрителя поражала именно заурядность происходящего. Подобные картины заставляли осознать, что в будничной привычности зла, способного стать столь тривиальным, коренится его страшная разлагающая сила.

Небольшую, но впечатляющую группу произведений у поздних передвижников составляют картины, в которых налицо стремление к изображению сильных страстей с отказом от передачи душевной умиленности, которая стала подчинять себе позднепередвижнический жанр. В число таких полотен с открыто импульсивными действиями персонажей входят «Атака завода работницами» (1906, Государственный центральный музей современной истории России, Москва) и «Арестантки на свидании» (1899, Эстонский художественный музей, Таллин) Н.А. Касаткина, цикл С.В. Иванова, посвященный событиям 1905 года, многие из поздних произведений И.Е. Репина («Дуэль», 1896, частное собрание, Нью-Йорк, вариант: 1896–1897, ГТГ; «17 октября 1905 года», 1907, 1911, ГРМ). Своего рода повышение эмоционального градуса изображаемой сцены влекло за собой и корректировки художественной формы. Границы реалистической изобразительной системы подвергались проверке на прочность, поскольку художник оказывался в «ситуации ножиц»: передача эмоционального накала сцены требовала соответствующего обострения изобразительных приемов, но поскольку разрыва с реалистическим каноном, перехода к экспрессионистским средствам (чисто живописным, как это демонстрирует немецкий экспрессионизм) не происходило, то приходилось довольствоваться несколько странной, неестественной экзальтацией вполне реалистичных персонажей. Среди передвижнических картин, предметом изображения в которых стали резкие душевные движения, шедевров, пожалуй, и не найти, но они интересны как свидетельства того, что художники ощущали потребность в большей экспрессивности изобразительного языка. Чаще ее удавалось добиться не путем форсирования жестикულიи или искажающей лицо мимики, а с помощью лаконичного силуэта, объединяющего всю композицию: так, знаменательным сопоставлением представляются две работы С.В. Иванова – его не вполне зрелая, построенная на гротескной мимике картина «1905 год. Митинг 18 октября» (1905, ГТГ) и полотно «Расстрел» (1905, Государственный центральный музей современной истории России, Москва), где мощным выразительным эффектом стало противопоставление лаконичных контуров и больших незаполненных плоскостей¹⁴.

Основная проблема интерпретации передвижнического жанра – это вычленение его нравственного и общественного содержания. «Идейность» как неотъемлемая составляющая искусства реализма не была изобретением советской художественной критики. Истоки нравственно-дидактического и публицистического подхода к искусству лежали

в идеологии народничества и толстовства. Народничество оформилось позже, чем эстетика реализма, но оказалось способным быстро подчинить ее своим интересам. К концу века народничество, утратив свой радикализм 1870-х годов, пропиталось либеральными идеями широкие слои «образованной публики». В общественной жизни России либеральное народничество неуклонно набирало вес – в таком духе мыслила значительная часть интеллигенции, никак не относясь при этом к революционно настроенным кругам.

Народники рассматривали «народ» как особый социальный слой, выделяемый по критерию образования и отношения к производительному труду. Народ воспринимается ими как совокупность людей, поставленных в определенные социально-исторические условия и потому обладающих определенным социально-психологическим типом. Именно в народе сохраняется подлинно национальный дух, народ является сокровищницей талантов и средоточием нравственного чувства. Вместе с тем он обременен столькими общественными проблемами, что его мораль падает, а творческое самовыражение затруднено. Улучшить жизнь народа и тем самым одухотворить его, снова сделать выразителем созидательных сил нации – вот задача тех, кто обладает образованием и материальными средствами. Искусство в перспективе должно быть обращено ко всему населению, но пока оно в основном воспитывает нравственность «образованной публики», подготавливая ее к исполнению общественного долга. Оно не только указывает на пороки и проблемы настоящего, но и формирует идеал будущего. Художнику необходимо изучать народ, любить его в его лучших проявлениях, знать жизнь народа с социологической достоверностью¹⁵.

Народничество, требуя от художественного творчества публичности и дидактичности, видело в нем преимущественно инструмент воспитания. «Эстетическая сила сама по себе – сила вовсе не нравственная, – утверждал народник старшего поколения П.Л. Лавров. – Нравственною, цивилизационною, прогрессивною силою она становится, независимо от художника, лишь в мозгу того, кто, вдохновившись прекрасным произведением, подвинулся на благо; в том, кто сделался лучше, впечатлительнее, энергичнее, деятельнее под влиянием впечатления, полученного от произведения художника... Чтобы художник *сам* был цивилизационною силою, для этого он должен *сам* вложить в свои произведения человечность; он должен выработать в себе источник прогресса и решимость его осуществить; должен приступать к работе, проникнутый прогрессивною мыслию; и тогда, в процессе творчества, не насилуя себя, он будет сознательным историческим деятелем, потому что сквозь преследуемый им идеал красоты будет и для него всегда сиять требование истины и справедливости»¹⁶.

«В понятие о прекрасном непременно входят сознаваемые или несознаваемые вами, положительные или отрицательные, возвышенные

или низменные элементы добра и правды», – писал «младший» народник Н.К. Михайловский¹⁷. «И я вас спрашиваю, – говорил он же, – если пьяная нега вакханки с глазами, отуманенными жаждой любви, не выходит из пределов компетенции “чистого искусства”, то почему, например, голод нищего или, с другой стороны, юношеская жажда подвига, или хотя та же молодая женщина, но не раздетая и жаждущая не любви, а, положим, знания, могут стать предметом только не чистого искусства?»¹⁸. Здесь уже развернута целая программа для художника демократического направления, инспирированная, надо думать, конкретной художественной практикой передвижников. Михайловский, однако, в своих литературно-критических трудах не выступает последователем «натурализма». Требование верности действительности он дополняет требованием художественного обобщения: «...чем крупнее художник, тем больше его способность символизировать события или лица, т. е. в немногих сравнительно чертах улавливать их истинный, глубокий смысл... Символисты, конечно, хорошо сделали, что напомнили эту старую вещь, потому что литература, и не только французская, уже слишком переполнилась плоскодонными произведениями, в которых единичный, необобщенный факт, анекдот, случай, всякий житейский пустяк сам себе довлеет и заносится в “протокол”, без внимания к общему смыслу жизни»¹⁹. При этих словах вспоминается не только литературный материал, но и некоторые живописные работы бытового жанра, которые подвергались и продолжают подвергаться критике за мелкотемье, развлекательность, одномерность содержания – словом, «анекдотичность».

Знаком сочувствия народничеству у поздних передвижников является уже сама демократическая тематика. Изображается в узком смысле «народ» – мелкий сельский и городской люд. Представлены и более высокие социальные слои, но посвященные им картины выглядят менее ясными по своему литературному содержанию, вплоть до бессюжетности. Простонародные образы остаются наиболее яркими. Накал социальной критики в этот период снижается, но не она является критерием связи художественного произведения с народнической идеологией. Более важной представляется разработка социально-психологического типа. Порой и она отстает перед иными художественными задачами, особенно под воздействием импрессионизма и «пейзажизации» жанра, но все же остается важной проблемой передвижнического искусства, одной из его основ.

Значительным фактом общественной, философской и религиозной мысли конца XIX – начала XX века было толстовство, и оно не могло не отразиться, хотя бы косвенно, на традиционалистской живописи, в которой оставалась весомой этическая составляющая. Среди интересующих нас художников толстовцами были Н.А. Касаткин и Н.В. Орлов. В трактате «Что такое искусство?» (1897) Л.Н. Толстой, как известно, отвергает изощренное профессиональное художественное творчество, обслуживающее господствующие классы, каким является практически

все европейское искусство Нового времени. Настоящее же искусство, по мнению Толстого, выражает общечеловеческие идеи языком, понятным каждому. Оно обязано служить нравственному совершенствованию, и потому самодовлеющая красота ему не нужна. Главное в искусстве – христианская любовь, добро и правда. Не пробуждая в человеке лучшие чувства, а лишь даря наслаждение, искусство превращается в бессмысленную и вредную забаву. В своем трактате Толстой приходит к следующему выводу: «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей... Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнью радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью.

Назначение искусства в наше время – в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества»²⁰.

Отвечает ли рассматриваемая здесь живопись требованиям, которые писатель предъявляет к истинному, высоконравственному искусству? Ответить однозначно и окончательно на этот вопрос, разумеется, нельзя уже потому, что для этого потребовались бы отзывы самого Толстого о тех или иных произведениях, а таких отзывов известно мало. Тем не менее увязать бытовой жанр позднего передвижничества и толстовскую идею об искусстве, внушающем любовь к ближнему, на наш взгляд, удастся вполне прочно, и не потому, что на художников воздействовали идеи Толстого, но потому, что и художники, и писатель формировались в одной культурной среде с едиными ценностными ориентирами. Вне зависимости от большей или меньшей социальной критичности, от полемической заостренности или бесконфликтности сюжета эти «анекдотические жанры» обычно преисполнены искренней симпатии к действующим лицам. Отрицательные персонажи лишь оттеняют благовидность положительных или даже делают их положительными из нейтральных, так как здесь действует естественное чувство сопереживания оскорбленному человеку. Впасть в слащавость художник боится меньше, нежели проявить равнодушие. Образы позднепередвижнического жанра просты, общепонятны, трогательны, иногда односложны, но это необходимая цена, уплаченная за предельную ясность содержания. Тут приходят на память рассказы-притчи Толстого, которые он писал «для народа» в те периоды, когда разочаровывался в ценности своего художественного творчества.

Можно возразить, что в содержании бытовой картины позднего реализма заключается не столько выражение нравственных принципов,

сколько предлог для развлечения, снисходительного подсмеивания над людьми, поверхностного интереса к их привычкам и внешности. Взять, к примеру, такую типичную однофигурную композицию в интерьере, как картина П.А. Нилуса «Отдых» (1896, Национальный художественный музей Украины, Киев). На ней изображен пожилой столяр, курящий папиросу перед печкой, на которой кипит котелок. Пол покрыт стружками, в углу и на верстаке – принадлежности столярного ремесла. Что перед нами: выражение «чувства братства и любви к ближним» или празднично-равнодушное подглядывание за чужой жизнью? Ответ зависит от уровня художественного качества картины, которое в данном случае достаточно высоко. Передвижники находились, образно говоря, в силовом поле между двумя полюсами: с одной стороны, требовалось утверждение нравственных истин, с другой – публика ждала «типических» картинок, вызывающих почти рефлекторное удовольствие от узнавания знакомых ситуаций и психологических состояний. Раздающиеся понине суждения о том, что в искусстве передвижников «идейность» литературного содержания делала их безразличными к художественному качеству, – не более чем заблуждение. Без несомненных живописных достоинств картина сразу переходила в разряд «анекдотических», какой бы острозлободневной ни была ее фабула. Этой опасности не сумел полностью избежать, например, Н.К. Пимоненко в картине «Жертва фанатизма» (1899, варианты – Харьковский художественный музей; Национальный художественный музей Украины, Киев) на сюжет из жизни еврейского местечка: фанатичные иудеи готовы расправиться с девушкой, полюбившей человека другой веры. Заметным явлением российского искусства тех лет работа Пимоненко не стала, хотя остроу поставленной проблемы никто не оспаривал.

«Искусство не есть наслаждение, утешение или забава»²¹, – утверждал Л.Н. Толстой. С народнической позиции ему вторит В.Г. Короленко: «Жизнь – движение, борьба, а искусство – орган умственного движения и борьбы; значит, цель его – не просто отражать, а отражать, отрицая или благословляя»²². Так, исходя из своих ригористических воззрений, Толстой выговаривает Касаткину за его «развлекательную» картину «Трамвай пришел» (1894, Ивановский областной художественный музей), о чем упоминает в письме к своей дочери Татьяне: «Я, кажется, без тебя, Таня, обидел Касаткина, высказав ему очень откровенно неодобрение его картины “Паровая конка”. Очень уж мне стало противно искусство для забавы...»²³. Трудно согласиться с отрицательным мнением Толстого об этой несомненной творческой удаче – картине, которая пробуждает симпатию к изображенным людям без лишнего морализаторства и категоричности суждений, но есть и противоположный пример: высокая оценка писателем творчества Н.В. Орлова. К альбому репродукций его картин под названием «Русские мужики» Толстой сочиняет общее предисловие и пояснительные подписи к каждой иллюстрации. Сейчас мо-

жет показаться наивным стремление сопроводить картины изложением фабулы и заключенного в ней морального урока, однако такова была обычная практика иллюстрированных изданий XIX – начала XX века. «Орлов мой любимый художник, – пишет Толстой в предисловии, – а любимый он мой художник потому, что предмет его картин – мой любимый предмет. Предмет этот – это русский народ...»

И любим-то мы с Орловым в этом народе одно и то же, любим в этом народе его мужицкую смиренную, терпеливую, просвещенную истинным христианством душу, которая обещает так много тем, кто умеет понимать ее.

Во всех картинах Орлова я вижу эту душу, которая, как в ребенке, носит еще в себе все возможности и главную из них – возможность, минувшая развращенность цивилизации Запада, идти тем христианским путем, который один может вывести людей христианского мира из того заколдованного круга страданий, в котором они теперь, мучая себя, не переставая кружатся»²⁴.

Картины Н.В. Орлова построены по единой схеме: возникает ситуация, в которой персонажи должны обнаружить свою нравственную сущность, показав, не умер ли в них тот дух христианского всепрощения и милости, который желал бы сохранить или возродить в народе Л.Н. Толстой. Еще одна крестьянская добродетель, прославляемая как художником, так и писателем, – смирение перед лицом судьбы, выразившееся в картине «Умирающая» (1893, Ивановский художественный музей). Есть и толстовское осуждение официальной Церкви – работа «Освящение кабака» (1904, местонахождение неизвестно). Обычно Орлов пользуется элементарным противопоставлением персонажа, олицетворяющего христианский идеал, действующему лицу, отошедшему от этого идеала, как, например, в картине «Со службы» (1894, местонахождение неизвестно). Она написана на тот же сюжет, что и чуть более поздняя работа Касаткина «Кто?», но отличается немалым числом статистов и благополучным разрешением основного конфликта. Приведем описание картины Орлова, сделанное Толстым: «Вернувшийся со службы солдат узнает, что без него жена его прижила ребенка. Она становится на колени перед мужем и просит у него прощения. Незаконный сын жмет к ней. Испугавшаяся законная дочь отошла к печке. Сердитая свекровь позорит бабу. Но старик свекор отстраняет рукой старуху. Кругом – родственники и соседи. Солдат, сначала готовый вспылить, вспомнил о Боге и, махнувши на все рукой, прощает бабу»²⁵.

Духом толстовства пронизана довольно наивная картина Н.А. Касаткина «Дагомейки в Зоологическом саду» (1903, частное собрание, Киев), проповедующая причастность людей всех рас простым человеческим чувствам. На картине изображается, как несколько негритянок с детьми показывают в соответствующем антураже быт африканской деревни посетителям зоосада. Одна из них потянулась через барьер,

чтобы поцеловать маленького ребенка прогуливающейся знатной дамы. Одновременно с романом Толстого «Воскресение» появилась созданная Касаткиным в творческом соревновании (а скорее – творческом тандеме) с писателем большая (197x337 см) картина «Арестантки на свидании». О стремлении подчинить видимые формы эмоциональному содержанию картины, не ограничиваясь «первым впечатлением» от натуры, свидетельствует трактовка отдельных фигур и общая композиция. Публика, однако, весьма прохладно отнеслась к этому интуитивно «экспрессионистскому» поиску художественной формы, не подчиненной только натурному впечатлению. Рецензент журнала «Искусство и художественная промышленность» с огорчением отмечал, что «у центральной фигуры, в отчаянии поднявшей руки вверх, последние необыкновенно длинные, с непомерно широкими ладонями...»²⁶. Необычно решено у Касаткина и освещение: один поток света прорывается через зарешеченные окна, обрисовывая силуэты женщин и сгущаясь каким-то туманом вверху под сводами коридора, другой поток льется спереди справа. Зритель видит арестанток через сетку, занимающую почти все картинное поле, ощущая себя, таким образом, одним из посетителей, пришедших на свидание. Пустое пространство на переднем плане предназначено для тюремных надзирателей, следящих за порядком. Поражает смело реализованный контраст между эмоционально взвинченной толпой арестанток и жестким геометризмом композиции, подавляющим эту живую массу: ромбовидный узор сетки, от которого рябит в глазах, перекрестье двух деревянных балок, механический ритм зарешеченных двойных окон рождают ощущение тупой, непреодолимой силы.

На примере Касаткина удобно очертить проблемы сюжетно-смысловой интерпретации картин реалистического бытового жанра. Понятные современнику, они менее ясны в своем дидактизме зрителю, который окружен иными жизненными реалиями. В этом смысле бытовой жанр отчасти постигла судьба произведений карикатуры или плаката, смысл которых быстро теряет актуальность и в более поздние времена уже требует комментария историка. Но было и другое: в кризисном искусстве позднего реализма пластическое решение нередко таково, что допускает неоднозначное прочтение фабулы. В 1920-е годы Н.А. Касаткин, пользуясь «неявностью» происходящего в изображенных им ранее сценах, своими пояснениями давал своим картинам иное толкование, подходящее новым реалиям времени. Вообще существует немало сложностей с названиями его картин: то какое-нибудь заглавие считают измененным царской цензурой, то, напротив, явно политизированные названия объясняют реинтерпретациями советского периода. Вот пример того, как менялось с годами изложение смысла картины «Перед разлукой» (1892, Национальная галерея, Прага), повторенной художником в 1928 году к персональной выставке и названной уже

«Перед отправкой в воспитательный дом». В рецензии на XXI Передвижную выставку из журнала «Русская мысль» читаем: «По бедности или требованиям общественных нравов молодым родителям приходится расстаться со своим ребенком, за которым пришла пожилая женщина. Отец, которому она предлагает выпить на прощание, по-видимому, плачет, склонивши на стол голову». В аннотации к картине в каталоге персональной выставки Касаткина 1929 года написано: «Сходились молодые люди, родились дети, но взять к себе жену и воспитать ребенка рабочий не имел средств, и несли детей в этот ужасный воспитательный дом – “фабрику ангелов”. На картине мать любит и прощается со своим ребенком, плачет и убивается. Отец в отчаянии, бабка одета, чтобы увозить ребенка, она дает стакан водки своему родимому сыну – пей, тоска пройдет»²⁷.

В рассмотренном случае лишь переставляются акценты, но общий смысл сцены остается понятным. Сложнее дело обстоит с интерпретацией картины «Тяжело» (1892, ранее – Государственный музей изобразительных искусств Туркменистана, Ашхабад), повторенной Касаткиным в акварели с характерным названием «Буревестник» (1928, местонахождение неизвестно). Изображен покалечившийся рабочий с перевязанной головой и рукой и прильнувшая к нему девушка-портниха. Соответственно, возникают две версии: рабочий получил травму на производстве или во время вооруженного восстания. Первая встречается в дореволюционных текстах, вторая – в советских. Сцену сожжения на свече разбросанных по полу писем одно время принимали за уничтожение улики конспираторами, тогда как любовный сюжет улавливается здесь гораздо быстрее, хотя и против такой трактовки, в свою очередь, имеются возражения («Решение», 1900, Ярославский художественный музей). Еще любопытнее мутации смысла в случае с картиной «Повенчалась?» (1903, местонахождение неизвестно), где, по нашему убеждению, изображена сцена ревности на улице рабочего пригорода: новобрачных, идущих в одиночестве по мостовой, встречает другой фабричный и спрашивает свою бывшую возлюбленную: «Повенчалась?». Обозреватели выставок тех лет были единодушны и в истолковании сюжета, и в том, как читается заголовок. А в «каноническом» труде К.А. Ситника 1955 года уже читаем: «Смущенных новобрачных увидел идущий им навстречу пожилой (? – А.С.) рабочий, который приветствует их одобрительным возгласом-вопросом “Повенчались?”... Фигура рабочего своей жизненностью и типичностью, может быть, превосходит две другие. Высокий человек в наброшенном на плечи пальто и замасленной кепке, по всему своему облику промышленный рабочий, изображенный спиной к зрителю, который видит лишь его худую, крепкую скулу и темный ус, слегка откинулся всем корпусом назад, на ходу произнося свое приветствие. Этот образ представляет в картине ту живую, товарищескую среду, которая окружает

молодых, сразу заставляет почувствовать атмосферу рабочей окраины»²⁸. Налицо не то самовнушение, не то сознательная фальсификация.

Обозреватели передвижных выставок, довольно хлестко порицая живописные достоинства ряда жанровых картин, дружно отмечали, что эти произведения «спасает» и делает ценными для аудитории выражение в них любви к человеку, симпатии к его повседневным поступкам, эмоциональным реакциям, если не сказать повадкам, ко всему будничному и незамечательному, воспеть которое – в конечном счете долг гуманизма. Конфликтные ситуации, коренящиеся в общественных неурядицах, для дореволюционного критика, естественно, не становятся критерием художественности произведения, хотя, как правило, и не отталкивают его. Еще один важный критерий оценки – «верность» и «типичность» персонажей и сюжета в целом.

Вот один красноречивый образец. В обзоре XXII выставки ТПХВ критик В.М. Михеев среди жанристов выделяет «старшего» передвижника В.Е. Маковского: «“Невеста” – довольно большая картина, полная такого глубокого чувства, такой тонкой психологии, какие, в этом роде, мы редко встречали у самого В.Е. Маковского. <...> Вот тема простая и глубокая. Так же просто и глубоко и выполнена она. <...> За ту теплоту и тонкость, с какою переданы душевные движения людей в этой картине, мы готовы простить ее автору и несколько недоделанное письмо фигуры и рук старика и даже то, что тип его художник почти тождественно повторил, написав его ранее в картине “Две сестры”. <...>

Вы помните, читатель, чудных по тонкости и глубине юмора “Оптимиста” и “Пессимиста” В.Е. Маковского? На этот раз художник свел их в кабачке и оптимист утешает пессимиста – и что за тонкая наблюдательность, что за добродушный милый комизм смотрит на читателя с этого небольшого полотна!.. <...> “Офицерская нянька” и “В солдатике” значительно слабее “Невесты” и “Утешителя”, слабее по письму, по типичности: первая как-то несколько зализана, вторая – слегка тускла и туманна, но и они истинные произведения В.Е. Маковского, тонкого наблюдателя мелкой и часто столь милой в ее мелочности обыденной жизни»²⁹.

Далее критик хвалит жанровые картины Н.В. Неврева за то, что они «прекрасно, свежо написаны и полны глубокой характерностью и теплым хорошим чувством». Образы персонажей в них «взяты тонко и тепло»³⁰. «Простота, жизненность и трезвый реализм тем и исполнения чувствуются почти на всех работах молодых жанристов»³¹, – заключает Михеев, перечисляя при этом В.Н. Бакшеева, И.П. Богданова, И.Л. Горохова, А.М. Корина, П.А. Нилуса и М.М. Ярового. Не так восторженно отзывался критик о «Фотографе-любителе» (1894) Е.И. Буковецкого, который «технически выполнен, быть может, лучше всех упомянутых жанров молодых художников; во всяком случае он обнаруживает значительное мастерство в его авторе, но, как сюжет жанра,

он слишком мелок и мало интересен»³². Зная картину лишь по черно-белому воспроизведению в каталоге XVII выставки ТПХВ³³, можем предположить, что критику не понравился эмоциональный тон картины, далекий от многократно помянутого Михеевым «теплого хорошего чувства». Нейтральная объективность изображения, сближающегося с репортажным снимком, не находит отклика у человека, воспитанного в принципах XIX столетия³⁴.

Желание умиляться и потом радоваться уже больше собственно-му умилению, чем картине, проходит через всю салонно-академическую живопись второй половины XIX – начала XX века и постепенно сближающуюся с ней позднереалистическую. Это стремление было укоренено во всей культуре чувств того времени. Жалость, заинтересованность в каждой мелкой черточке быта своего ближнего, теплая, иной раз слегка снисходительная симпатия, стремление сопереживать персонажам – все это пронизывает любой отзыв о тогдашних выставках. Хорошо подготовленную в течение почти ста лет почву имела под собой идея «заражения чувством», на которой основывается эстетика Л.Н. Толстого, который, кстати, выработал собственную классификацию художественных произведений: «1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности»³⁵. Передвижнические «жанры», судя по критике той поры, входят в разряд «мало значительных, мало красивых, но задушевных»: искренность чувства искупает в них узость содержания и недостатки техники.

В XX веке вместе с укреплением позиций модернистского искусства, отринувшего предшествовавшую художественную систему, под удар была поставлена и сопряженная с нею культура чувств. Уже в начале века авангардное искусство буквально вытравило из эстетической сферы приверженность обыденным и «мелодраматическим» эмоциям, свойственным любому человеку, – достаточно упомянуть хотя бы манифесты футуристов. Спор о «человеческом» в искусстве, о правомерности изображения «наличного бытия», естественно, приобрел особенную остроту на этапе становления модернизма. Самым известным, пожалуй, выступлением против старого искусства – искусства, внимательно исследовавшего бытовые стороны окружающей действительности, призывавшего к сопереживанию и сочувствию, – стала работа Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» (1925). В ней утверждалось, что интерес к искусству как таковому и к предмету художественного изображения несовместимы: «Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет – это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем

менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации»³⁶. Получается, что в «новом» искусстве – искусстве модернизма – существенным становится лишь сам по себе способ передачи реальности, так сказать, оптическое устройство, посредством которого художник взирает на мир. Объект восприятия при этом превращается, по логике Ортеги-и-Гассета, в произвольный образчик, на примере которого можно продемонстрировать трансформирующие возможности искусства.

История искусства XX века показала, что дело обстояло не так просто, и обогатившийся художественный язык позволил выразить мысли об окружающем мире, которые были недоступны языку прежде, но в 1920-е годы, когда была написана «Дегуманизация искусства», было важным утвердить подлинное или мнимое равнодушие к объекту изображения, столь контрастное по сравнению с чувствительностью (эмпатией), свойственной искусству XIX века. Академическое и реалистическое искусство Ортега-и-Гассет сравнивает с бутылкой вина, употребив которую пьяница начинает умиляться себе и окружающим: «Вместо того чтобы наслаждаться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой: произведение искусства было только возбудителем, тем алкоголем, который вызвал чувство удовольствия. И так будет всегда, пока искусство будет сводиться главным образом к демонстрации жизненных реальностей. Эти реальности неизбежно застают нас врасплох, провоцируя на сочувствие, которое мешает созерцать их в объективной чистоте»³⁷.

Как это «помутнение» в реальности происходило, видно из некоторых мемуарных свидетельств. Вот, например, как воспитанник Одесского художественного училища А.М. Нюренберг описывает свое восприятие картины К.К. Костанди «Цветущая сирень»: «Мы приходили в музей только ради “Сирени”... и долго смиренно простаивали перед ней. <...> Насытив ею юные, жадные глаза и сердца, уходили, чтобы на улицах и дома со сладкой нежностью вспоминать все ее волнующие детали. Прошли десятилетия. Многие в моих взглядах на живопись, на искусство изменилось, но те первые чувства, которые “Сирень” в моей душе посеяла, продолжают жить и волновать по сей день. Сколько раз в жизни я ловлю себя на том, что на цветущие сады смотрю глазами Костанди! Прежде в “Сирени” я видел только чудесные, фосфоресцирующие краски, нежные отношения, музыкальный колорит, очарование цветущего сада и грусть одинокого молодого монаха. Теперь “Сирень” для меня яркий символ борьбы маленького слабого человека с величественной, зовущей, хмельной природой. <...> Пейзаж не пас-

сивный участник картины. Природа Костанди всегда равнодушна и участвует во всех переживаниях человека»³⁸.

Отрывок из «Воспоминаний о передвижниках» Я.Д. Минченкова, приводимый ниже, несет на себе отпечаток социального заказа 1930-х годов и поэтому не вполне репрезентативен как источник, однако и в нем есть своя правда. Перед работами И.П. Богданова «Новичок» и «За расчетом» (1890, ГТГ) «руководитель экскурсии давал такое пояснение картинам:

– Вот образец натуралистической школы, здесь художник, снабдив свое произведение узкой тенденцией, фотографически воспроизводит определенное явление, не заботясь о самом ценном в искусстве живописи – форме, которая сама по себе может служить основанием произведения. Голый факт еще ничего не говорит за себя.

Здесь заговорили между собой два рабочих.

– Ты, голова, слушай-ка, что тебе объясняют! – говорил один.

– Ну что ж, – отвечал другой, – это он верно решил, что факт в картине. Небось и тебе приходилось за расчетом приходиться, а тебя завтраками угощали либо просто в шею гнали.

– Нет, этого не случилось, а вот в ученье так действительно влетало. Хозяин тоже сапожник был и так же под пьяную руку начнет, бывало, со слов, а потом на ременный пояс перейдет, и еще, идол, старается так, чтобы по спине медная пряжка ложилась»³⁹.

Такие зрительские отклики можно сколько угодно считать далекими от чисто эстетических переживаний, но приходится учитывать их силу, искренность и нравственное значение. Судьба реалистического искусства в XX веке напрямую зависела от того, как в культуре в целом решался вопрос об эмпатии. В отношении бытового жанра он стоял еще острее, так как предполагал наличие персонажей и хотя бы простейшую сюжетную завязку. Художник-реалист уже на стадии замысла делал расчет на узнавание ситуации, которую хотел изобразить: он припоминал аналогичные эпизоды из собственной или чужой жизни, сопоставлял их с примерами из художественной литературы и публицистики, делал вывод о характерности данной ситуации для определенной социальной среды, определял нравственный облик действующих лиц, давая моральную оценку их поведения в представленных обстоятельствах. Живопись позволяла выйти наружу чувствам, которые человек когда-то испытывал ранее и сохранил в памяти, тем душевным движениям, которые равно способны проявиться и в жизни, и при осмотре выставки. Это могла быть симпатия к детям («беспроегрышная» тема для всех европейских салонов), сочувствие бедности, любование красотой и силой человека, возмущение несправедливостью, грубостью и ложью, короче – все, что требовало сопереживания персонажу, попавшему в трудную ситуацию.

Возможность такого сопереживания обусловлена тем, что художник и зритель одинаково смотрят на события общественной и частной

жизни. В некоторых случаях ожидаемая реакция строится на самых простых, общечеловеческих эмоциональных особенностях (случай любования изображенными детьми или животными). В других ситуациях подразумевалась причастность обоих – живописца и посетителя выставки – к той трудноопределимой «гуманистической оппозиции», которая разделяла идеи, способные иногда обернуться и неблагонадежностью. Так появлялись произведения, в которых затрагивалась тема пороков общества, но все же высказывалась надежда на возможность его преобразования в духе любви к человеку и человечеству. Подобного рода произведения как раз и называли долгое время «идейными», но им скорее подходит определение «протестных», поскольку объединяющей идеей передвижнического реализма было выражение настроений более емких и многоплановых, более широких, чем точечная критика общественных установлений. Именно эта идея не позволила реализму исчезнуть под напором новых художественных течений и устойчиво занимать свою, причем немалую, часть жизненного пространства искусства, она возрождалась всякий раз, когда казалась уже отброшенной. Имя этой идее – любовь к человеку. Реализм смог продолжить свое существование, поскольку его приверженцам «ничто человеческое не было чуждо», он остается жив, пока идея любви к человечеству не обрачивается пустыми декларациями и окружающий мир, несмотря на темные пятна, представляется безусловной ценностью – ценностью, требующей бережного обращения, вызывающей благодарность и несущей в себе любовь к жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гольдштейн С.Н. Развитие бытового жанра в 1870–1880-е годы // История русского искусства. Т. IX. Кн. 1. М., 1965. С. 300–301.
- 2 Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М., 1975. С. 70–71. (далее – Литературно-эстетические концепции...).
- 3 Суздаев П. Сергей Алексеевич Коровин. 1858–1908. М., 1952. С. 109.
- 4 Рогинская Ф.С. Передвижники в 1900–1910-х годах // Ежегодник Института истории искусств. 1956. М., 1957. С. 123.
- 5 Кауфман Р.С. Бытовой жанр и историческая живопись // История русского искусства. Т. X. Кн. 1. М., 1968. С. 45.
- 6 Аналогичный вывод применительно к литературе см.: Литературно-эстетические концепции... С. 72–73.
- 7 См.: Иллюстрированный каталог XXVIII выставки Товарищества передвижных художественных выставок. М., 1900. С. 79.
- 8 Рогинская Ф.С. Указ. соч. С. 130.
- 9 См.: Иллюстрированный каталог XXXIV выставки Товарищества передвижных художественных выставок. М., 1906. С. 44.

- 10 См.: Там же. С. 66.
- 11 См.: Там же. С. 14.
- 12 Картина продана на аукционе Christie's (Sale 7968, Russian Art, London, June 06, 2011, lot 21).
- 13 Живова О.А. О жанровой картине рубежа XIX–XX веков // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Вып. II. М., 1958. С. 221.
- 14 Там же. С. 230.
- 15 Кузнецова Т.В. Народность искусства. М., 2007. С. 73–78.
- 16 Лавров П.Л. Философия и социология. Избранные произведения. Т. 2. М., 1965. С. 94–95.
- 17 Михайловский Н.К. Полн. собр. соч. Т. 5. СПб., 1908. Стб. 536.
- 18 Он же. Т. 7. СПб., 1909. Стб. 807.
- 19 Там же. Стб. 566.
- 20 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 30. М., 1951. С. 195.
- 21 Там же. С. 194.
- 22 Цит. по: Литературно-эстетические концепции... С. 120.
- 23 Цит. по: Ситник К.А. Николай Алексеевич Касаткин. Жизнь и творчество. М., 1955. С. 81.
- 24 Русские мужики. Картины художника Н. Орлова. С предисловием Л.Н. Толстого. СПб., 1909. С. 3–4.
- 25 См. там же (без пагинации, третья ил. по счету).
- 26 Цит. по: Ситник К.А. Указ. соч. С. 224.
- 27 Там же. С. 73. Любопытно, что в очерке В.В. и Е.А. Журавлёвых приводится (без ссылки) аналогичный пассаж с некоторыми текстуальными различиями, где, в частности, сказано: «...детей приходилось нести в воспитательный дом – на “фабрику смерти”, как его тогда называли». См.: Журавлёвы В.В., Е.А. Николай Алексеевич Касаткин. Народный художник. М.–Л., 1945. С. 15.
- 28 Ситник К.А. Указ. соч. С. 176–177.
- 29 Михеев В. XXII передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок // Артист. 1894. № 37. С. 128.
- 30 Там же. С. 129.
- 31 Там же. С. 130.
- 32 Там же.
- 33 См.: Иллюстрированный каталог XXII выставки Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1894. С. 36.
- 34 О.Е.И. Буковецком и других украинских художниках – членах ТПХВ или экспонентах передвижных выставок см.: Езерская Н.А. Передвижники и национальные художественные школы народов России. М., 1987. С. 80–122.
- 35 Из подготовительных материалов к трактату «Что такое искусство?». См.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 443.
- 36 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 224.
- 37 Там же. С. 239.
- 38 Цит. по: Шистер А.Н. Кириак Константинович Костанди. Л., 1975. С. 76–77.
- 39 Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964. С. 260.