**Русская бытовая живопись второй половины XIX века**

Михаил В.А.



К.Коровин. Зимой. 1894. Москва, Третьяковская галерея

В 1863 году, когда тринадцать молодых художников покинули стены петербургской Академии художеств, они не только отказались от писаний дипломных работ на темы из скандинавской мифологии, но и потребовали равноправия бытовой живописи. „Разве уже жанристы и не художники?" — спрашивал один из бунтарей главу тогдашней Академии Федора Бруни. Их уверенность, что бытовая живопись может и должна стать большим искусством, нашла себе подтверждение в дальнейшем развитии русской школы. Во второй половине XIX века она стала едва ли не ведущим видом живописи. В ней полнее всего выразили себя передвижники.

Многих из нас еще с детских лет привлекала и покоряла Третьяковская галерея прежде всего своими многочисленными картинами прошлого русской жизни. Как бы ни изменялись с годами наши вкусы, в сокровенных уголках нашего сознания картины эти сохраняют значение достовернейшего свидетельства о жизни наших предков. И когда мы противополагаем современность далекому прошлому, то для наглядности неизменно вызываем в памяти с детства запомнившиеся нам бытовые картины передвижников Третьяковской галереи.

Русская бытовая живопись второй половины XIX века поражает прежде всего широтой, с которой в ней охвачены наиболее существенные стороны тогдашней действительности. Одно из первых мест занимает в ней русская деревня того времени. „Крестьянский вопрос сделался единственным предметом всех мыслей, всех разговоров",—писал Н. Чернышевский еще незадолго до крестьянской реформы, и это положение сохранялось в течение многих, многих лет.

В картинах русских художников многосторонне отражены люди, нравы и быт тогдашней деревни. Перед нашими глазами проходят крестьяне, испытавшие гнет крепостничества, длиннобородые, стриженные в скобку, в лаптях, с гречневиками на головах; проходят повязанные пестрыми платками, в мешковатых тулупах бабы и девушки; деревенские ребята с льняного цвета волосами; разоренные бедняки с котомками за плечами; женщины с грудными младенцами на руках и малышами-сиротами, шагающими за ними. Вот крестьяне веселой гурьбой отправляются на ярмарку, чинно присутствуют на местных праздниках, шумят на сход как, ссорятся при разделах; многие из них не выходят из беды, в неурожайные годы недоедают, голодают, умирают. Выгнанные нуждой из родных мест, переселенцы отправляются в новые места, другие подаются на заработки в город все в тех же домотканых рубахах, такие же длиннобородые, нанимаются в извозчики, дворники, сторожа, бурлаки. Позднее появляются и „заводские люди" — закопченные кочегары, шахтеры, строители, грузчики, землекопы. Вот крестьян-новобранцев отправляют на войну при звуках гнусавой гармоники, под причитания женщин.

Проходят перед нами и картины городской жизни: самодовольные старозаветные купцы, дородные купчихи, пышные купеческие дочки, свахи, приживальщицы. Сцены чиновничьей жизни; присутственные места: осанистые начальники в сияющих звездами мундирах, ловкие карьеристы, пронырливые дельцы, бессовестные взяточники и казнокрады, услужливые писаря. Домашние сцены: веселые собутыльники и спившиеся неудачники, назойливые чиновницы-салопницы, жалкие старички-пенсионеры, ветреные модницы, несчастные невесты, брошенные жены, отставные военные, девушки и юноши, погибающие во цвете лет от чахотки. Вот барские особняки, самовластные барыни, барыни-благотворительницы, вертлявые горничные, сановные лакеи в ливреях и многочисленная дворовая челядь. Простоватые сельские священники и фатоватые городские, горластые дьяконы, дьячки, причетники, монахи, послушники, богомолки, странники, нищие, арестанты, оплот власти — урядники, квартальные и краснорожие городовые, уютно попивающие чай мещане, крикливые торговки, хорошенькие мещанки, чудаковатые ремесленники, бойкие мастеровые, прачки-поденщицы, изнуренные непосильным трудом дети бедноты. Среди этих картин мелькают и интеллигенты: бедные учителя и художники, кутающиеся в плед студенты, худенькие курсистки. Показаны их тайные сходки и шумные споры, показан подвиг борцов за свободу.

Нет другой поры в русской истории, так полно и многогранно отраженной в русской живописи, как вторая половина XIX века.

Время широкого развития и распространения бытовой живописи было переломным временем в истории России. „У нас теперь все переворотилось и только укладывается". Ленин находил, что эти слова Толстого из „Анны Карениной" хорошо передают ту ломку общественных отношений, которая происходила тогда в России. Действительно, в жизни русского общества происходили перемены большого исторического значения: кризис крепостной системы, земские реформы, с помощью которых правительство пыталось предотвратить крестьянскую революцию, борьба между сторонниками так называемого американского и прусского пути экономического развития, народничество, рост капитализма, возникновение рабочего движения и марксизма — вот основные явления общественной жизни того времени. В условиях напряженной борьбы, которая, наперекор цензуре, пробивалась в журнальную публицистику и литературу, ни один вдумчивый и честный художник не мог оставаться бесстрастным наблюдателем.

Художник сталкивался лицом к лицу с проявлениями происходивших в жизни перемен. С первого взгляда можно подумать, что на долю передвижников выпало всего лишь запечатлеть те куски жизни, которые остановили на себе их внимание, и что этим ограничивалась их роль. Во всяком случае, в большинстве обзорных работ о русских передвижниках именно так и рассматриваются их жанровые картины, будто они отличаются друг от друга только степенью одаренности их создателей, будто задачей всех их было воссоздание на холсте различных сторон русской жизни, свидетелями которых их сделала судьба.

Русские мастера жанровой картины не преследовали задачи шаг за шагом фиксировать характерные сцены из жизни народа с тем, чтобы в конечном счете охватить ее полностью. Роль художников-жанристов не сводилась к передаче того, что каждый человек может заметить в повседневности. Правда, в жанровой живописи передвижников мы находим преимущественно частные наблюдения и впечатления, образы русской действительности, как бы случайно запомнившиеся художнику. Но такова сама природа жанровой живописи, что она ограничивается явлениями из жизни ничем не выдающихся людей, не пренебрегает самым обыкновенным, ординарным в жизни, мелкими фактами, серыми буднями.

Но если всмотреться в создания наших жанристов, вникнуть в красную нить их живописного повествования, то можно заметить, что они не ограничивались пассивным отображением действительности. Русская жанровая живопись второй половины XIX века представляет собой попытку через изображение характерных явлений жизни понять то, что в ней происходило, участвовать в решении главных вопросов, помочь своим творчеством тому, чтобы в ней победило лучшее. Русский художник бытовой живописи стремился рассказать о жизни народа не только то, что он в ней заметил, его влекла еще задача высказать в искусстве то, что сам народ думал о себе и к чему он стремился, не ограничиться ролью наблюдателя, но стать выразителем в искусстве народных чаяний и надежд. И поскольку такая задача вставала, художник не мог оставаться безучастным к тому, что сам народ выражал в своем творчестве, и к тому, какими он пользовался художественными средствами при решении этих задач. На этом пути русский художник сталкивался со многими, порой непреодолимыми, трудностями.

Что касается жанра городского, то влияние на передвижников П. Федотова не подлежит сомнению. Что же касается жанра крестьянского, то В. Стасов настаивал на том, что А. Венецианов, которого он считал „сахарным и фальшивым", оказал меньшее влияние на него, чем жанрист И. ТОНКОЕ, работавший в „голландском роде". Действительно, Венецианов и венециановцы не могли оказать болыно-влияния на передвижников, так как они стремились к поэтизации крестьянского го быта, тогда как передвижники больше тяготели к раскрытию его противоречий. Впрочем полностью отрицать воздействие Венецианова и его школы было бы ошибочно (Н. Коваленская, Русский жанр накануне передвижничества. - Сб. „Русская живопись XIX в.", М., 1929.).

Стремление передвижников к народности общеизвестно. Но до сих пор совсем еще недооценена роль в истории русского жанра народного лубка. Между тем в лубках мы находим изображение горестей труженика-крестьянина, печальной судьбы крестьянской женщины, народных обычаев и обрядов. В них есть та наглядность и понятность, к которой стремились и передвижники (Вл. Бахтин и Д. Молдавский, Русский лубок XVH-XIX вв., М.-Л., 1952, рис.70; „Русская крестьянская свадьба", 1868.). Нередко художник-передвижник вдохновлялся той же темой, что и автор народной картинки, хотя решал он ее другими приемами.

В известной картине В. Маковского „На бульваре" (Третьяковская галерея) рассказана печальная судьба крестьянской женщины, о которой пелось и в песнях и которую изображали и народные картинки. Конечно, народная картинка простодушна по замыслу и менее искусна по выполнению, чем картина Маковского, в которой зрителя подкупает достоверность изображенного, точность передачи сцены, почти доходящая до обмана зрения. Можно думать, что современников волновало и то, что у Маковского и других жанристов изображению судьбы народа служила масляная живопись, станковая картинка, которая прежде составляла привилегии господствующих классов.

Впрочем, все это не дает оснований пренебрегать самой безыскусной и наивной лубочной картинкой, так как в ней, хотя в недоразвитом или выродившемся состоянии, есть драгоценные элементы подлинно народного, эпического творчества. Ведь в народной картинке „Не брани меня, родная" изображается не только один эпизод, но как бы типическое состояние, все представлено на фоне деревни, где на улице подруги девушки водят хоровод, и это вводит эпический момент в рассказ о разлуке девушки и парня. Между тем В. Маковский, хотя и пользовался современными средствами живописной техники, должен был в картине своей ограничиваться одним моментом; он мог донести до зрителя только чувство одиночества крестьянской женщины в чужом и враждебном городе. Разумеется, такого „монтажа" отдельных кадров из жизни крестьянина, как в лубке „Что ты спишь, мужичок", жанровая картина не могла себе позволить.

Из всех русских жанристов 60—70-х годов ближе всех к народным картинкам стоял Л. Соломаткин с его лукавой насмешливостью, затейливой выдумкой и, главное, с его нарушениями академических правил рисунка, перспективы и анатомии. В его маленьких картинках, которым до сих пор не придавали серьезного значения, вроде „Переезда", много простодушия и поэтичности, как бы предвосхищающей более позднюю живопись Нико Пиросманишвили.

Уже в последних жанрах Федотова, особенно в „Анкор, еще анкор" и в „Игроках в карты", слышатся нотки тревоги и неудовлетворенности. У поздних вене-циановцев также не остается следов светлой идиллии самого Венецианова. Но все же спокойная созерцательность не нарушена, мир еще рисуется как нечто благоустроенное. В начале 60-х годов общественное недовольство нарушает равновесие, и это вносит в жанр небывалую напряженность. Жанровая живопись приобретает ярко выраженный наступательный характер: в ней проявляется не только наблюдательность художника, но и его способность собрать в картине образы, пробуждающие в зрителе гнев, возмущение и готовность к действию. Жанровые картины в это время соприкасаются с журнальной иллюстрацией. В них преобладают разоблачение мрачных, уродливых явлений жизни (Перова „Проповедь в селе", „Сельский крестный ход на Пасхе", „Чаепитие в Мытищах") и сочувственное сострадание к горестям народным („Проводы покойника").

Перов был первым и крупнейшим нашим обличителем в жанровой живописи. В своих картинах он достигает неведомой до него силы воздействия. Он прошел выучку в академии, и академики, не замечая того, чем грозило его искусство, одобрительно принимали его ранние жанры. Между тем фигура пьяного попа в картине Перова „Сельский крестный ход на Пасхе" одна могла бы составить содержание целой картины (Воспр.: „В. Г. Перов. Альбом", М., 1954.). Антиклерикальные офорты Гойи, вроде его священника на канате, — это страшные призраки, чудовища, выступающие из мрака и способные в нем раствориться. Адвокаты Домье в своих длинных черных мантиях выглядят, как гротеск, как марионетки, и трудно поверить в реальность их существования. В пьяном попе Перова все, вплоть до его грязных ногтей, точно нарисовано. Тщательно выписана его грузная, пузатая фигура, одутловатое лицо, спутанная борода, осовелые глаза, малиновая ряса и голубой омофор и облачение. Голая, неприкрашенная правда, неподкупный приговор. Фигура, как олицетворение всего „темного царства".

Обличительный жанр Перова падает на начало 60-х годов, период революционной ситуации в России. Не случайно, что сатирическое обличение вновь появляется у Репина в „Крестном ходе" (1880—1883), когда в стране вновь складывается революционная ситуация.

Гневное возмущение против уродств современной жизни, которое проявилось в обличительных образах Перова, сделало его одновременно первым живописцем народного горя.

„Песни унылые,

Песни печальные, песни постылые —

Рад бы не петь их, да грудь надрывается,

Слышу я, слышу, чей плач разливается.

Бедность голодная, грязью покрытая,

Бедность несмелая, бедность забитая".

„Проводы покойника" Перова так общеизвестны, что от современного зрителя легко ускользает, что значила способность художника из множества деревенских впечатлений выбрать силуэт согбенной спины крестьянки, очертание понурой лошадки, хмурое небо, пригорок, на который взбираются сани, и создать из этого картину, хватающую за сердце, как заунывная песня.

То, что впервые проглянуло в „Проводах покойника" Перова, не переставало звучать в русской жанровой живописи второй половины XIX века. Картины народного горя заняли заметное место в этом жанре. Не только художники, но и русские публицисты, писатели и поэты уделяли этой теме много внимания. „Здесь одни камни не плачут", — признавался Некрасов. Но вопрос заключался в том, какой характер носит сострадание. Журнал „Искра" с негодованием отвергал искусство, способное вызывать только жалость и слезы. „Изобразит нам бывало художник бедную невесту, бедную вдову, бедную жену, а мы смотрим, и делается нам жаль этих бедняков", — иронически замечает Дмитриев ((И. Дмитриев), Расшаркивающееся искусство. - „Искра", 1863, №37, 38.). Нужно, чтобы жалость не унижала достоинства человека, не призывала его к покорности, к надежде на помощь свыше.

За несколько лет до Перова горе русских женщин представил В. Якоби в картине „Привал арестантов" (1861). В сидящих на земле женщинах, в их поникших головах, в лицах, закрытых руками, в младенце на руках у одной из них, в белокуром спящем мальчике, в девочке, вопрошающе взирающей на взрослых, есть нечто удивительно верно схваченное, особенно если вспомнить, что этот образ остался чем-то единичным в творчестве этого живописца. Русские художники знали и безропотное терпение и стоическую непреклонность русских женщин, и, конечно, склоненные „Сборщицы колосьев" Ф. Милле или его согбенные под грузом хвороста крестьянки испытали лишь малую часть тех горестей, которые выпали на долю русских женщин. Недаром в те годы Достоевский мог высказать свой пародокс: „Я думаю, самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа есть потребность страдания".

Тема страдания простого человека красной нитью проходит через русскую жанровую живопись.

В известной картине В. Маковского „Свидание" (1883) она дана под сурдинку, смягченная свойственным ему ласковым благодушием. Молодая женщина в тулупе и рядом с ней — вихрастый мальчишка с калачом в руках. Она пришла издалека, на последний пятак купила белый калач. Видно, мальчику живется у хозяина не очень-то сладко. На дворе уже зимняя стужа, а он голыми ногами стоит на каменном полу. Мать прекрасно понимает это, все существо ее переполнено тоской. Но она не роняет напрасных слез, сидит себе пригорюнившись и не может оторвать глаз от малыша.

Образ пригорюнившейся женщины мы находим и у Сергея Коровина и у Сергея Иванова. У Архипова в его „Прачках" (1901) из сизого, сырого мрака выступают очертания изможденной женщины. „Устала она страшно, — говорил о ней художник. — Спина болит, села отдохнуть".

У Сурикова отчаяние жен осужденных стрельцов на Красной площади приобретает трагедийную силу. Чтобы наглядно представить себе горе стрелецких жен, Суриков исходил из образа простых русских женщин, усевшихся прямо на земле.

Народное горе приобретает у него величественные размеры исторической драмы. Суриков придал этому образу необыкновенную силу выражения. Фигуры его, словно вырубленные из дерева, силой чувства едва ли не превосходят элегических плакальщиц на каменных надгробиях XVIII—XIX веков.

В жанровых картинах Перова речь идет преимущественно об отдельных людях из народа: спящий савояр, утопленница, вдова крестьянина. Аналогия к этому — „Антон Горемыка" Григоровича или „Поликушка" у Л. Толстого. Позднее положение вещей меняется. После отмены крепостного права становится все более очевидным, что источник всех бед народа заключается не в зависимости отдельного крепостного от его господина, но в судьбе всего народа в целом. Нет оснований причислять русских мастеров крестьянского жанра к народникам. Но влияние народничества дает о себе знать, в крестьянском жанре, в частности их лозунги— „идти в народ, жить его жизнью", „учиться у народа" и особенно настойчивое стремление понять „народные устои", к числу которых относили общину, артель и религиозные искания и шатания.

В создании типа картины, рисующей поэтический образ всего народа, первое место принадлежит молодому И. Репину как автору „Бурлаков" (1872). Хотя отдельные персонажи картины кажутся прямо выхваченными из жизни, все вместе они образуют символ трудового люда России. После „Бурлаков" Репина в 70-х годах возникает ряд картин, в которых крестьяне выступают сплоченной массой, миром. Таковы картины „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" В. Максимова, „Встреча иконы" и „Ремонтные работы на железной дороге" К. Савицкого, „Земство обедает" Г. Мясоедова и др. В картинах этого рода иногда изображается крестьянский труд. Но он не занимает в них такое же место, какое занимал в жизни крестьян. Видимо, сцены труда не давали возможности художникам поставить вопросы об устоях крестьянской жизни, которые тогда привлекали внимание русского общества. Во всяком случае, В. Стасов хорошо определил картины этого типа как хоровые картины.

Передвижники зорко всматривались в жизнь русской деревни, особенно в те ее стороны, нравы, обычаи, пережитки, которые отличали ее от жизни городской. В картине „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" (1875) В. Максимов представил избу, как сцену, видную из зрительного зала (А. Леонов, В. М. Максимов, М., 1951, табл. стр. 184-185.). Фигуры выстроены в ряд; некоторые при свете свечей выделяются, как силуэты; все они образуют подобие фриза, хотя и расположены в нескольких планах. Художник наблюдает с живым сочувствием, как Тургенев в придорожном трактире слушал состязание певцов. Перед нами ряд живо обрисованных, характерных лиц. Колдун — горбоносый старик с ястребиным глазом, перед ним чинно склоняются хозяева с хлебом-солью; напуганный дьякон привстал со своего места; поп дает свои пояснения; старухи шепчутся; мужики выжидают; молодежь поглядывает с любопытством. Обряд свершается степенно, даже появление колдуна не нарушает порядка.

Главное внимание художника сосредоточено на фигурах молодых. Особенно хороша невеста, единственное молодое, милое существо среди морщинистых старух и стариков. Даже тяжелый свадебный наряд и головной убор не лишают ее стройную фигурку изящества. Жених держится неуверенно и робко, чуть склонив к ней голову. Она стоит бледная, худенькая, ее глаза широко раскрыты, ее снедает тоска русской женщины, променявшей девичью волю на тяжелую долю замужней жизни.

„Велел родимый батюшка,

Благословила матушка,

Поставили родители

К дубовому столу...

Поблекло бело личико.

Я в третий поклонилася,

И волюшка скатилася

С девичьей головы".

Хотя в картине В. Максимова в большей степени, чем у его предшественника М. Шибанова („Сговор"), уделено внимания внутреннему миру людей, в сущности главное в ней — не происшествие, не появление колдуна, а тот строй народной жизни, в котором такие происшествия возможны. В картине тщательно воспроизведены развешанные по стенам вышитые красные полотенца. Красочность этих вышивок можно сравнить с запевками, за которыми должен грянуть хор.

Другая „хоровая картина" этого времени — это „Встреча иконы" К. Савицкого (1878). Прямо на большой дороге, неподалеку от леса, остановился допотопный рыдван с иконой, и к ней из близлежащей деревушки сбегается огромная толпа. Никогда еще в истории русского искусства подобное зрелище не передавалось так осязательно и выпукло. Глеб Успенский хорошо передает, каким взглядом художник того времени взирает на подобное зрелище. „Сидя на балконе постоялого двора, я смотрел опять на эту же молчаливую толпу и чувствовал, что в этом безмолвном терпеливом ожидании ею чего-то было много истинной душевной теплоты и глубокой веры, постичь которую я, как человек, не знакомый вовсе с народной верой, решительно не мог. Я видел только эти серьезные задушевные лица мужчин и баб, терпеливо ждавших выноса мощей".

К. Савицкий точно так же не забывает, что перед его глазами — живые взволнованные люди, его сочувствие к ним открывает ему глаза. Маленький поп в камилавке, с жидкой бородкой и бессмысленным выражением одутловатого лица, вылезает из рыдвана. Его почтительно поддерживает послушник с кружкой под мышкой. Миловидный мальчик держит на полотенце окованную золотом икону, которую с другой стороны поддерживает староста, ветхий, как сама эта икона, трогательный, как некрасовский Влас. Перед чудотворной иконой собралось множество людей: двое передних поклоняются ей с исступлением, старуха в клетчатом жакете бьет земные поклоны и рукой понуждает к тому же белокурую внучку. Чернобородый мужчина приблизил лицо к иконе и смотрит на нее, словно в лицо живому человеку. За ними двое стариков упали на колени и жарко молятся, что-то вымаливая („Встреча иконы" написана в год турецкой войны; все мысли этих стариков и старух — об угнанных на чужбину сыновьях). Несколько поодаль держится мужчина, который наблюдает за происходящим.

Задумав своих „Бурлаков", И. Репин говорил о том, что это „историческая тема". В сущности, и в картине К. Савицкого увековечена не частная жизнь, перед нами встает вся старая, уходящая Русь, еще не пробужденная от вековой спячки, но наделенная большой нравственной силой. Современная жизнь на холсте К. Савицкого приобретает характер исторического события, народной легенды. Недаром в некоторых кусках своей картины К. Савицкий предвосхищает „Боярыню Морозову" и „Утро стрелецкой казни", фигуры людей, ткани, шитое полотенце, кованый оклад — все сплетается в один узор.

К числу хоровых картин можно отнести и „Земство обедает" Мясоедова (1872), но на этот раз речь идет не о старозаветных устоях жизни крестьянства, а об его бесправном положении после земских реформ. Там, в барских покоях, закусывает начальство, слуга старательно перетирает тарелки, готовит графины для выпивки. Здесь, перед домом, заседатели от крестьян как бедные просители уселись на бревнах и на завалинке, жуют сухую краюху хлеба, посыпая ее солью, спят прямо на земле, подоткнув под голову кулак, в простых сермягах, в грубых домотканых холщовых рубахах. Они ждут конца перерыва, но ожидание их так томительно, что выражает все их беспросветное существование. Некоторые переговариваются, угощают друг друга. Двое по краям намеренно посажены строго фронтально, симметрично—в этом попытка придать сцене монументальность. Красная кумачовая рубашка и синие полосатые штаны стоящего крестьянина — это два ярких цветовых пятна в картине, но их заглушают мрачные фигуры остальных.

„Хоровые картины" стали традицией в русской живописи XIX века. Эта традиция сказалась и в жанре индустриальном, в частности в картине „Углекопы. Смена" Н. Касаткина (1895). В ней остро охарактеризованы рабочие в закопченной черной одежде, но эти фигуры, объединенные трудом, образуют сомкнутый . строй. И в этом отличие картины Касаткина от аналогичной картины А. Мен-целя „Железопрокатный завод", в котором они разбиты на группы и теряются в просторном цехе.

С самого начала передвижнического жанра в качестве одного из главных требований выдвигалась точность воспроизведения того, что художник видит в жизни. Еще картина Якоби „Привал арестантов" произвела сильное впечатление на Ф. Достоевского своей достоверностью (лишь в правой ее части много сочиненного) (Ф. Достоевский, Выставка в Академии художеств. - Поли. собр. соч., т. XIII, М.-Л., 1930.). В своем влечении к непредвзятости народники отстаивали метод случайной фиксации каждого впечатления. Про Николая Успенского говорили, что он устанавливал свою „фотографическую машину" где попало. Глеб Успенский утверждал, что деревенская улица „выбивает из головы все теории и газетные статьи". Пафос точности и достоверности составляет сильную сторону русского крестьянского жанра. В деле „изучения и отображения нравов народа" Перов призывал к „неусыпной наблюдательности". Современному художнику это требование может показаться чрезмерным, он боится фотографичности. Однако художники-передвижники были настолько захвачены своей идеей, что их не пугала неприкрашенная правда. Они не боялись показать, как грубеет человек в условиях современной жизни. Правда, Н. Ярошенко осуждали за то, что его „Кочегар" выглядит, как настоящий горилла. Разумеется, картина Ярошенко — только крайнее выражение этой тенденции. Но пафос неподкупной, неприглядной правды, правды во что бы то ни стало — это характерная черта передвижнического жанра.

В середине 80-х годов в крестьянском жанре происходят перемены. Главной причиной их был конец народнических иллюзий и разброд в среде интеллигенции. Судьба деревни продолжает занимать русских писателей и художников. Но народнический подход теперь кажется идеализацией. В рассказе Чехова „Дом с мезонином" Лида напоминает своими рассуждениями передвижников. „Все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю свою жизнь дрожат за больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней и т. д. и т. д.". Рассказчик не может об этом забыть, как не забывали этого тогда многие художники, и все же их не могли уже удовлетворить эти задачи. „Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни, ищут бога, душу, а когда их пристегивают к нуждам и злобам дня, к аптечкам и библиотечкам, то они только осложняют, загромождают жизнь".

Меняется подход, видение художника и в связи с этим крестьянский жанр меняет свой характер. В картине И. Прянишникова „Спасов день на севере" (1887) все передано с той достоверностью, которая требовалась в 70-х годах от художника, но он как бы отходит на расстояние от своего предмета. Лошади на первом плане более заметны и различимы, чем толпа крестьян и духовенство. Главное в картине — это не то, что происходит в толпе, а возможность все созерцать „из прекрасного далека", любоваться покоем этого серебристо-хмурого осеннего дня на берегу реки. В картине почти не происходит событий, да и не может произойти. Прянишников приближается этим к тому виденью, которое еще в 40—50-е годы лежало в основе жанровых картин, вроде произведений Е. Крендовского „Площадь провинциального города" или А. Чернышева „Рынок в Петербурге".

Одновременно с этим в крестьянском жанре усиливается лирический момент. Картины А. Архипова, В. Серова, К. Коровина переносят нас в русскую деревню, но не ставят прямо лицом к лицу с крестьянами и с событиями их жизни, как это было раньше. Все эти события всего лишь подразумеваются художником и угадываются зрителем. У Архипова в картине „По реке Оке" (1890) на носу судна сидят случайные пассажиры, но, глядя на этих ничем не примечательных, задумавшихся людей, нельзя и самому зрителю не проникнуться их грустными мыслями о своем житье-бытье. Сужение сюжетных рамок жанра благодаря поэтическому подтексту расширяет круг вопросов, способных зрителя взволновать. У К. Коровина в картине „Зимой" (1894) представлена смирная деревенская лошадка, сани, снег, забор и русская зима, но этого достаточно, чтобы в нас пробудился строй воспоминаний и догадок о всем том, чем живет деревня (Перов только отчасти подходил к этому в картине „Последний кабак у заставы", но там все было окрашено в тона безысходной тоски). Нечто подобное К. Коровину можно видеть и в работах „крестьянского Серова", в его картинах русской деревни, где жизнь присутствует только опосредствованно (И. Грабарь, „Крестьянский Серов". - Журн. „Искусство", 1949, № 4.). Его „Октябрь. Домотканово" (1895) можно отнести и к жанру и к пейзажу. Но осенняя природа так бескрасочна и невзрачна, что невольно наводит на грустные думы. Мальчишка-подпасок в огромном отцовском картузе почти неразличим, но выглядит, как наш старый знакомый. Достаточно беглого взгляда на него, на две стреноженные лошади, на стадо овец, на соломенные крыши деревни и на мелькающих на небе галок, чтобы эти обрывки впечатлений пробудили в нас целый рой мыслей, чтобы в душе зашевелилась грусть, как в чеховских рассказах.

Из всех своих сверстников Сергей Иванов больше всего сохраняет верность заветам предшествующих десятилетий. И даже не столько художникам 70-х годов, сколько шестидесятникам. Кульминационная точка его работ на бытовые крестьянские темы — это „Смерть переселенца" (1889). Крестьянка, которая в отчаянии оплакивает мужа-кормильца, могла быть той самой девочкой с бескровным, восковым лицом, которая на холсте у Перова провожала на погост гроб отца. Все представлено С. Ивановым так неприкрашенно, верно и точно, как учили передвижники: телега, брошенный хомут, лапти, деревянный ковш, сам покойник с черной иконой на груди, его плачущая жена. Маленькая косматая девочка со смуглым лицом непонимающим взглядом озирается по сторонам. Но живописный язык картины более острый, чем у предшественников С. Иванова. Угрожающе, как рога диковинного зверя, подняты оглобли телеги, им вторят три связанных прута, образующих подобие длинноногого паука. По контрасту к одушевленности предметов тела людей выглядят жалкими, как бы прижатыми к земле, а труп, распластанный на темном ромбе ковра, — действительно бездыханным.

В картине С. Иванова сильнее, чем у Перова, выявлена неотвратимость гибели человека, в ней нет и следа народнических иллюзий. Говоря об искусстве С. Иванова, нужно особо отметить, что у него многое дается намеком, недосказанно, и от этого приобретает еще большую силу воздействия. В его картине „Этап" (1891) можно видеть только лежащие на полу тела спящих колодников, их босые ноги, стоптанные сапоги. Но этого одного совершенно достаточно, чтобы почувствовать весь нечеловеческий ужас существования несчастных людей.

Своя закономерность была в том, что в эти годы исканий и шатаний вновь усиливаются поиски положительного, высокого, святого в крестьянстве, как в носителе народности. Это по-разному сказывается в творчестве ряда художников. В известной картине Ярошенко „Всюду жизнь" (1888) в образе семьи каторжанина за решеткой вагона как бы угадывается традиционный образ святого семейства. Самая невзрачная, печальная обыденность возвышается при помощи ассоциации прямо не высказанной, но незримо возникающей. Сергей Коровин после попыток раскрыть в картине „На миру" (1893) классовое расслоение деревни (эта тема, многократно занимавшая наших писателей, в частности Чехова, привлекала еще Рябушкина) обращается в картине „К Троице" (1902) к крестьянам-странникам и паломникам как носителям „мужицкой правды". Нельзя сказать, что художнику удалось преодолеть в этой картине схематизм замысла, во всяком случае в фронтальности фигур сказываются поиски монументальности.

Особенно плодотворно было в то время стремление художников увековечить в искусстве праздничную сторону народной жизни. Известно, что рядом с заунывно-протяжными песнями наш народ славился бодрыми: веселыми песнями, лихими плясками. Суриков хотел воспеть русские „расписные дровни". В мамонтовском кружке возникает увлечение крестьянскими вышивками, росписями по дереву. Бодрые, яркие, празднично ликующие краски словно вырвались на свободу и заполнили жанровую живопись из крестьянской жизни. Художники мечтают теперь передать народную жизнь в формах, которые испокон веков были свойственны народному искусству, как, например, народному лубку и росписям по дереву.

Этим завершается исторический круг развития крестьянского жанра. Его зачинатели переводили на язык академической живописи со всеми ее условностями мотивы из крестьянской жизни, которые искони были предметом изобразительного фольклора. Свою любовь к народу они выражали в том, что воспроизводили народную жизнь в „высоком штиле" станковой картины. Русские художники конца XIX—начала XX века воодушевлены были возможностью говорить о народе тем самым (или почти тем самым) языком красок, каким он говорил о себе и сам. У Б. Кустодиева в его „Ярмарке" (1908) мелькание пестрых тканей, резко очерченных контуров создает праздничность расцветки всей картины почти как в росписях крестьянских прялок. Художник сам входит полноправным членом в крестьянский мир. Ф. Малявин в своем „Вихре" (1906) воспевает ярко-алые сарафаны крестьянских женщин как воплощение стихийной силы народного порыва, веселья, раздолья и разгула. К сожалению, В. Борисову-Мусатову так не удалось воплотить в живописном панно замысел своего рисунка (Третьяковская галерея), в котором крестьянский труд в поле должен был приобрести величавый характер. Это могло бы означать возвращение русского крестьянского жанра к лучшим традициям Венецианова. А. Рябушкин в своем „Празднике в деревне" стремится к торжественно-симметрической композиции.

Те поиски, которые дают о себе знать в крестьянском жанре, находили известное соответствие и в картинах из городского быта. В картине А. Корзухина „Перед исповедью" (1877) художник ограничивается зорким наблюдением характерных фигур. Молодая женщина в черном элегантном платье словно выставляет напоказ свой изящный профиль; небритый, плешивый старик поучает двух вихрастых мальчишек; старая барыня в чепце грузно уселась на табуретку; простая женщина в клетчатом платке, другая женщина в кашемировом шарфе, грозя пальцем, наставляет мальчика, и тот покорно и бережно берет из ее рук свечку. Тщательно и любовно, как у Федотова, выписаны не только лица и костюмы, но и обстановка — парчовые ризы, позолота иконостаса, тонкие прутики решетки. Красота тканей вносит радостную нотку в скучную сценку ожидания.

Достаточно сравнить картину А. Корзухина с картиной В. Сурикова „Взятие снежного городка" (1891), чтобы понять, какой глубокий перелом произошел в мышлении и в живописном видении. Дело не в различии тем, а в подходе к ним. В одном случае — это разглядывание отдельных элементов быта. В другом — стремление охватить его как целое, как образ народной жизни. В одном случае — психологическое разнообразие как бы рассмотренных в увеличительном стекле персонажей. В другом — общо, но ярко обрисованные народные типы. В одном случае замкнутый четырьмя стенами мирок, в другом народная жизнь на миру. Искусство А. Корзухина (а еще в большей степени В. Маковского) идет от так называемой „кабинетной живописи" „малых голландцев" и от П. Федотова. В. Суриков в картину из народной жизни переносит свой опыт исторического живописца. В декоративности красок проглядывают традиции монументального искусства древнерусской фрески. Воспевая удалую игру сибирских молодцов, В. Суриков возвеличивает родной народ.

Передвижников упрекали за их „литературность". Художественная литература имела в те годы ведущее значение. Но русский крестьянский жанр в живописи занимает особое место. Он ближе к прозе Гл. Успенского, Златовратского, Каренина, чем Л. Толстого, Ф. Достоевского и А. Чехова. В. Стасов сближал В. Перова с М. Мусоргским. Но по сути своей „Картинки с выставки" — это нечто совсем иное, чем жанровые картины, которые имел в виду композитор. Своей веселой насмешливостью и почти гротескной заостренностью формы они ближе к „Каприччос" Гойи, к бытовым карикатурам Домье.

Современная русская критика внимательно следила за ходом развития жанровой живописи. В „Искре" за 1863 год в статье „Расшаркивающееся искусство" Дмитриева высказаны пожелания, чтобы в жанровых картинах не были слишком навязчивы „подсказывания" и „пришитые ярлычки", „сентиментальничанье" и „мелодраматическая поза". Позднее М. Салтыков-Щедрин в обзоре первой выставки передвижников требовал, чтобы картина раскрывала глаза на мир без явной нарочитости. Он возражал против того, что в картине Перова „Охотники" как бы присутствует актер, которому роль предписывает говорить в сторону: вот это лгун, вот это легковерный (М. Салтыков-Щедрин, Первая передвижная выставка. - Поли. собр. соч., т. I, M., 1933.). Как и М, Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский искал в жанровой картине правды, раскрытой в самом образе „без особенных пояснений и ярлычков". „Чуть только прочел я в газетах о бурлаках г. Репина, то тотчас же испугался... Я так и приготовился их всех встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу. И что же. К радости моей, весь страх оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки, и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: „Посмотри, как я несчастен и до какой степени — ты задолжал народу". И уж это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику... А не были бы они так натуральны, невинны и просты — не производили бы такого впечатления и не составили бы такой картины" (Ф. Достоевский, Выставка в Академии художеств. - Поли. собр. соч., т. ХП1, М.-Л., 1930.).

В. Стасов с отеческой заботой относился к русским мастерам жанра, защищал от незаслуженных нападок, радовался каждому их достижению. Критерием его оценок была народность, жизненность, характерность типов. Он был противником черноты живописи, театральных эффектов, „сахарности и подкрашенности" в духе немецких мастеров. Впрочем, некоторые мастера, как Константин Маковский, этим нередко грешили („Дети, бегущие от грозы", Третьяковская галерея).

Историческое значение русского крестьянского жанра можно понять, только оценивая его достаточно широкими историческими критериями. Это было искусство народа, созданное на переломе его исторической судьбы, накануне его освобождения, самоопределения и подъема на более высокую ступень культуры. Из этих исторических условий проистекают и сильные и слабые стороны русского жанра. С одной стороны, в нем всегда была глубокая человечность, жажда правды, сострадание к людям, чувство человеческой солидарности, стремление к большому искусству. С другой стороны, народный гений, оторвавшись от своих основ, оказался в плену чуждых ему понятий академического искусства, а порой и мещанских вкусов. Только в итоге долгих мучительных исканий он смог вновь обрести в искусстве свою собственную натуру. Это определение лишь в самых общих чертах передает смысл того, что происходило в русском крестьянском жанре во второй половине XIX века. Во всяком случае, его развитие было сложным и противоречивым.

Русские художники порвали с академической школой, так как тематика ее была чужда народу. Но для реализации народных тем они вынуждены были опираться на академическую традицию. Многие выдающиеся русские мастера жанра в своей работе над картиной оставались верны академическим навыкам. Они исходили из задуманного наперед и бегло обрисованного эскиза, обогащали его этюдами с натуры и лишь затем принимались за создание большого холста. Многие композиции, вроде картины В. Максимова „Семейный раздел" (1876), построены по всем правилам академического классицизма, действие выглядит так, точно происходит оно на сценической площадке, хотя отдельные фигуры прямо выхвачены из реальной жизни. (Воспр.: А. Леонов, В. М. Максимов, М., 1951, стр. 201 ).

Не виной, а бедой русских художников этого времени было, что они знали преимущественно французских салонных мастеров, таких, как Жюль Бретон, Л. Лер-мит, Ж. Бастьен-Лепаж, увлекались немецкими слащаво-сахарными жанристами дюссельдорфской школы Л. Кнаусом, Б. Вотье и Ф. Дефрегером и почти не знали новаторских достижений Александра Иванова, не знали творчества О. Домье, Ф. Милле и Г. Курбе, которые по-новому разрабатывали демократические темы, уделяли внимание живописной форме и избавили живопись от литературщины, открыв возможность идейного воздействия пластическими формами и красочными созвучиями. Преемники передвижников в своем стремлении преодолеть их односторонность сами нередко впадали в обратные крайности. Они видели у передвижников только недостатки и слабости и преувеличивали их. В ответ на попытки канонизировать искусство передвижников, в том числе их слабые стороны, в наши дни возникло огульное отрицание передвижничества, ему нужно оказать решительное противодействие. Жанр передвижников огульно называют „анекдотом" (хотя это можно сказать только о В. Маковском). В передвижниках видят занимательных рассказчиков, рассудочных моралистов, холодных резонеров, дерзких нарушителей законов искусства.

Эти упреки не в состоянии умалить значения передвижнического жанра. Его человечность, правдолюбие, враждебность пустой красивости, хотя и в претворенной форме, но вошли в традицию русского искусства последующих поколений. Изучение и истолкование передвижнического жанра — одна из важных задач истории русского искусства.