**ПЕРЕДВИЖНИКИ**

**ВВЕДЕНИЕ**

В 70-е годы русское искусство приобретает принципиально иную направленность. Его отличают настойчивые поиски положительных начал и ценностей жизни. Эта новая ориентация характеризует период зрелости русского демократического реализма второй половины XIX в. Расширяется жанровый репертуар. В общем составе искусства 70-х годов важное место, наряду с господствовавшей в прежнее десятилетие жанровой живописью, занимают портрет и пейзаж. Существенно меняется и общественный статус искусства. Демократическая, прогрессивная живопись прочно завоевывает общественную трибуну. Она имеет свою критику в лице Крамского и Стасова и своего мецената в лице П. М. Третьякова. Еще в 1856 г. Третьяков начинает свою собирательскую деятельность, но именно с этого времени профиль его коллекции определяется произведениями современного передового реалистического искусства. Его лидер И. Н. Крамской становится постоянным советчиком Третьякова в деле приобретения картин для галереи. Наконец, представители молодой прогрессивной живописи учреждают свою выставочную организацию — «Товарищество передвижных художественных выставок» (1871).

**НАЧАЛО И РАЗВИТИЕ ДВИЖЕНИЯ ПЕРЕДВИЖНИКОВ**

Еще в 1863 г. в Петербургской Академии художеств произошел так называемый «бунт 14». Группа выпускников Академии, возглавляемая И. Н. Крамским, заявила протест против принятого в Академии обычая писать отчетную академическую программу всем на одну тему. Потребовав права свободного выбора сюжетов и получив категорический отказ, группа демонстративно вышла из Академии. Тем самым было положено начало существованию «партикулярного», как выражался Крамской, т. е. независимого от официальной опеки, искусства. Идея свободного выбора сюжета означала прежде всего свободу от официальной регламентации художественной деятельности со стороны охранительной придворной Академии. В устах молодых бунтарей, принадлежавших к новому поколению разночинной интеллигенции, это требование выражало желание обратить искусство непосредственно к волнующей и занимающей всех текущей действительности. Вышедшая из Академии группа организовала «Артель художников» по типу рабочей коммуны, описанной в романе Чернышевского. Впоследствии в кругу московских художников возникла мысль о консолидации передовых художественных сил в рамках Товарищества. Прежде выставки устраивались в Петербурге под эгидой императорской Академии художеств и в Москве под флагом Московского училища, юридически существовавшего на правах филиала Академии. Идея передвижных выставок, разъезжающих по провинции, была новым и более радикальным шагом на пути эмансипации нового искусства от академической догматики. Инициатива устроения художественных выставок за пределами столиц, в провинциальных городах России была на фоне общественной борьбы 70-х годов тоже своего рода «хождением в народ».

Передвижные выставки явились как бы формой опроса и активизации общественного мнения по поводу нового искусства, обращением к периферии, поскольку в центре вкусы публики, выступавшей в роли заказчиков, были воспитаны в основном на салонно-академической живописи. Передвижники решились выйти на свободный рынок и, завоевав его, способствовали расширению эстетических горизонтов русского общества в целом.

**И. КРАМСКОЙ**

Иван Николаевич Крамской (1837— 1887), возглавивший «бунт 14», а впоследствии ставший главой «Товарищества передвижных выставок», был не только значительным художником, но и человеком выдающихся организаторских способностей, глубоким и проницательным художественным критиком. Это был деятель культуры в широком смысле этого слова. Общие эстетические принципы Крамского — типичного разночинца по происхождению, жизненной судьбе и складу характера — сформировались в атмосфере 60-х годов. Просветительская вера в действенную преобразующую силу искусства, отношение к нему как к средству нравственного воспитания личности в духе идеалов гражданского служения и непримиримости ко всяким проявлениям зла —таковы были главные движущие импульсы творческой деятельности Крамского, определившие и своеобразие его внутреннего облика. «Автопортрет» Крамского (1867) в полной мере выражает эту жизненную позицию художника. Фигура стремительной диагональю входит в поле изображения. К зрителю обращен упрямый и дерзкий, исподлобья, взгляд. Перед нами представитель молодой разночинной демократии, чье мировоззрение сформировано в пылу полемики со старыми, отжившими взглядами.

Духовные нити связывают «Автопортрет» Крамского с «Христом в пустыне» (1872). На автобиографизм замысла этого произведения указывал и сам художник. «Итак, это не Христос. То есть, я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей» ',— писал Крамской. Но если образ, созданный в «Автопортрете», декларирует активную позицию, чуждую рефлексии и сомнению, то «Христос в пустыне» воплощает новую, в известном смысле более высокую ступень нравственного самосознания личности. Это ступень трагического раздвоения между необходимостью бросить вызов царству гнета и несправедливости и невозможностью победить иначе, чем ценой самопожертвования. Это раздумье было глубоко сродни ситуации выбора жизненного пути, которая могла возникнуть перед умственным взором народника 70-х годов. Отражение этой ситуации в поэтическом зеркале евангельской легенды как бы возвеличивало и освящало самоотверженность современных борцов за народное дело. Благословением на подвиг была для многих поколений русских революционеров-демократов картина Крамского.

При взгляде на картину в ней угадывается нечто уже знакомое: фигура Христа по своему психологическому состоянию и по характеру пластического рисунка удивительно напоминает написанный в том же 1872 году Перовым портрет Достоевского, тогда как печальный безжизненный пейзаж с похожими на ледяные глыбы серыми камнями, оттеняющий одиночество человека, приводит на память перовский же «Последний кабак у заставы». Крамской будто воссоединил в своей картине эти два родственных по духу и источнику произведения своего предшественника и современника. Уже одно это сходство указывает на то, что содержание этого произведения Крамского было продиктовано настроениями современной ему русской действительности, а не религиозной поэзией евангельского мифа. И все же форма евангельского сюжета вовсе не безразлична к содержанию данного произведения. Ведь именно благодаря ей актуальное жизненное содержание, представленное у Перова в бытовом плане, у Крамского возведено в ранг высокой общечеловеческой драмы. В то же время перевод и идей и чувств, внушенных современной действительностью, на «иероглифический», по выражению Крамского, язык «вечных сюжетов» давал перевес трагически-возвышенной форме осмысления коллизий современности над формой комедии и сатиры и знаменовал собой смену художественной ориентации с федотовского наследия на великие уроки А. Иванова.

Вслед за «Христом в пустыне» Крамской затевает работу над большим полотном на евангельский же сюжет под названием «Хохот» («Радуйся, царь иудейский», 1877—1882). Картина изображает Христа, выставленного в ночь перед казнью на посмешище грубой толпы. Это новое произведение, рассматриваемое самим художником как «второй том» его же «Христа в пустыне», пессимистически досказывало историю героя, который в первой картине был изображен в начале своего «крестного пути». Тема торжества земной власти и покорной ей толпы над одиноким проповедником определяет содержание замысла Крамского. Однако символические задания сюжета вступили здесь в непримиримое противоречие с конкретной формой воплощения замысла. Картина осталась незавершенной.

В 70-е годы с прежней остротой стояли вопросы борьбы с остатками крепостнических порядков. В этой борьбе, требовавшей героической самоотверженности и способности к самопожертвованию, выковывался новый характер. В искусстве это отозвалось повышенным интересом к теме личности и, соответственно, выдвижением портрета в число ведущих жанров. Именно Крамской в 70-е годы был тем портретистом, который в наиболее типичных своих созданиях выразил новый идеал личности. Герои его портретов — это преимущественно представители передовой русской интеллигенции, те, кого можно было назвать «властителями дум» своего времени: Салтыков-Щедрин, Некрасов, Л. Толстой, Третьяков. Облеченные высоким духовным, нравственным авторитетом, они выступают как бы в роли судей современного общества. В них выражено не столько индивидуальное своеобразие характеров, сколько определенная общественная и идейная позиция. Поэтому в портретных типах Крамского больше сходства, нежели различия. Сходство, однако, приводит к некоторой нивелировке выразительных средств, что сказывается в единообразии живописной манеры, которой присуща известная протокольная сухость, и в постоянстве композиционных схем: это, по большей части, поясные или погрудные изображения фигур во фронтальном развороте и выделенные светом лица на темных, нейтральных фонах. Индивидуально-неповторимые особенности манеры поведения личности — поза, осанка, жест, характерная мимическая игра лица, иначе говоря, все, что относится к области динамических характеристик живописного изображения, исключено из поля наблюдения Крамского. Лишь в некоторых портретах характеристика строится с учетом этих факторов («Портрет Д. В. Григоровича», 1876; или «Портрет А. С. Суворина», 1881).

Одно из выдающихся произведений Крамского-портретиста — портрет Л. Н. Толстого (1873), написанный по заказу Третьякова. Крамской стремился показать в Толстом, прежде всего величайшего сердцеведа. Обращенное фронтально к зрителю лицо поражает взглядом ясных серо-голубых глаз, проникающим до сокровенных глубин души. Все остальное в портрете служит лишь аккомпанементом к этому спокойно изучающему взгляду.

Как художник Крамской наиболее полно высказался именно в 70-е годы. Поздние его произведения конца 70-х — начала 80-х годов на фоне замечательных достижений портретной живописи Репина выглядят анахронизмом.

**Н. ГЕ**

Рядом с именем Крамского следует поставить имя Н. Н. Ге (1831 — 1894). Выпускник Петербургской Академии, воспитанный на позднеромантических традициях искусства Брюллова и еще заставший в Риме Иванова, Ге как бы объединяет в собственном искусстве патетику и склонность к эффектности первого с пристальным интересом к евангельской тематике, истолкованной в духе «нравственного христианства», последнего.

Произведением, с которым Ге впервые как самобытная художественная индивидуальность выступил перед русской публикой, была картина «Тайная вечеря» (1863). Избрав сюжет, многократно толковавшийся в мировом искусстве, Ге предложил новое и необычайно смелое его прочтение, которое заключается в двух моментах. Первый состоит в том, что художник сознательно добивался в изображении «священного события» иллюзии сиюминутно происходящей сцены. Иначе говоря, он трактует ее как жанрово-бытовую картину. Оппонентом Ге выступил Ф. М. Достоевский, который писал, что вся сцена стала выглядеть как «обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей... Где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?». Основной упрек, адресованный писателем «Тайной вечере» Ге, заключался в том, что «тут... все происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему». Другой особенностью предложенной Ге концепции «Тайной вечери» является то, что в отличие от традиционной трактовки этого события, когда названный Христом будущий изменник остается неузнанным собравшимися, Иуда в картине Ге выступает, так сказать, легальным противником Христа и апостолов. Обнаженность конфликта, трактовка его как идейного раскола, принципиального разногласия сторонников двух несовместимых мировоззрений и составляет наиболее оригинальную черту картины.

Повышенная эмоционально-психологическая выразительность, драматизм и патетика проявились и в портретном творчестве Ге. Еще в 1867 г. во Флоренции им был выполнен портрет А. И. Герцена, с которым за границей художник познакомился лично, будучи еще с юношеских лет увлечен трудами выдающегося мыслителя.

По выражению самого Герцена, портрет писался по-рембрандтовски, т.е. с использованием характерных для великого голландского живописца приемов светотени. Лицо Герцена кажется будто раненным мучительной мыслью. Если Крамской, как правило, дает в своих портретах синтетические, итоговые характеристики, то Ге стремится отразить сам психологический процесс, противоречивое борение мысли и чувства, запечатленное на лицах следами сомнений, горечи, скепсиса или стоической покорности судьбе.

Возвратившись в Россию после вторичного пребывания в Италии, Ге выступает одним из инициаторов организации Товарищества передвижников и на первой его выставке демонстрирует картину «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871). В отличие от «Тайной вечери» с ее романтическими контрастами светотени, аффектированной выразительностью поз новая картина Ге своим простым и строгим строем как бы заявляет о том, что здесь нет ничего, кроме единственного желания показать, «как было дело». Изображена финальная пауза, напряженное и безнадежное молчание после произнесенного слова. Роль этого «слова» играет упавший на пол лист, видимо, последнее неопровержимое свидетельство вины царевича. Лицо Алексея покрыто смертельной бледностью в противоположность разгоряченному лицу Петра. Фигура Петра в резком, энергичном повороте полна экспрессии, фигура царевича, поникшая и инертная, лишена жизненных сил — в ней как бы олицетворены нежизнеспособные, аскетические, жертвенные идеалы средневековья в противовес идеалу личной предприимчивости, бросающей вызов «преданьям мертвых поколений» — идеалу новой эпохи, воплощенному в личности Петра. Столкновение характеров вырастает здесь до конфликта двух эпох, двух противоположных этических доктрин.

Картина «Петр и Алексей» была важной вехой не только в индивидуальной творческой биографии Ге, но и в общем ходе русского искусства, в становлении реализма передвижников. Написанная к 200-летнему юбилею Петра I, она вызвала напряженный интерес в публике и в художественной критике. В условиях разочарования в крепостнических реформах 60-х годов, когда была продемонстрирована полная неспособность русского царизма к решению насущных проблем социального переустройства, она обращала взоры к другому царю — реформатору и к тому эпизоду его биографии, который выражал его радикализм и последовательность в борьбе с косными формами жизни. Историческая картина оказывалась пронизанной современными, актуальными ассоциациями, выражая то понимание жанра исторической живописи, которого одно время придерживался Крамской и которое формулировалось им так: «Историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна, так сказать, современности...» '

Методу раскрытия темы через напряженный диалог персонажей, олицетворяющих полярные мировоззрения, Ге остается верен и позднее, когда, увлеченный учением Л. Толстого, вновь обращается к евангельским сюжетам. Особенно выразительна в этом отношении картина «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890). Пилат в картине Ге задает свой знаменитый вопрос проходя мимо и не ожидая ответа. Свет, косо падающий сверху слева, делает объемно-рельефной фигуру Пилата, тогда как тщедушная фигура Христа в тени у стены рисуется бесплотным силуэтом. Плотское земное начало противопоставлено духовному. Начиная с Иванова, религиозный сюжет, неканонически трактованный, стал в русском искусстве своеобразным способом обобщения и претворения конкретных фактов и ситуаций действительности в форму философского размышления и способом переосмысления сформулированных таким образом противоречий и проблем в плане христианского гуманизма. Этот путь в такой же степени свойствен Ге, как и Толстому, которого Ге в поздние годы считал своим духовным наставником и учителем. Толстой со своей стороны очень хорошо понимал современное значение произведений Ге на евангельские сюжеты. Достоинство картины «Что есть истина?» он видел в том, что «она правдива (реалистична, как говорят теперь) в самом настоящем значении этого слова. Христос... такой, каким должен быть человек, которого мучили целую ночь и ведут мучить. И Пилат такой, каким должен быть губернатор... Ге... нашел в жизни Христа такой момент, который... важен теперь для всех нас и повторяется везде во всем мире»2. «Это верно исторически и верно современно...» 3 Пилат у Ге выглядит настолько неуязвимым для любой словесной аргументации, что Христу не остается ничего, кроме мучительного молчания. Ге, стоявший на позициях переустройства мира силой нравственно-религиозной проповеди, возможно сам того не осознавая, показал здесь бессилие слова, хотя бы оно и было словом истины, перед философией сытых господ жизни, на чьей стороне богатство и власть.

В одном из самых последних произведений— «Голгофа» (1893, ГТГ) —все повествовательные моменты полностью устранены, иконография события приобретает символически-знаковый характер. Указующий перст, копье, три фигуры на узком пятачке пространства, за которым обрыв, пропасть, красочная метель, мгла и хаос,— все это чисто смысловые эмблемы, имеющие также чисто смысловую связь, лишенную конкретных характеристик времени и места. Это изобразительный язык плаката, но в форме станковой картины. Христос, на которого указует врезающаяся из-за рамы в изобразительное поле рука палача, представлен как бы в ситуации «моления о чаше» между двумя разбойниками: один из них — с животной, зверской гримасой преступника, другой — с судорогой тихого умопомешательства. Ге, как и прежде, создает образы-олицетворения, являющиеся здесь уже продуктами дерзкого мифотворчества. Евангельская сюжети-ка используется как предлог для иных символических обобщений: последнее место, отводимое правдоискателю системой власти,— это место на эшафоте, среди изгоев, под копьем стражи, между преступлением и сумасшествием.

Ге не видел путей преодоления кризиса, но он с огромной художественной силой и даже дерзостью выразил «языком иероглифа» последнее, финальное для XIX в. крушение просветительских иллюзий.

Ге прожил большую жизнь. Его художественные поиски, особенно в области живописной экспрессии, цвета, света и фактуры, смыкаются с аналогичными поисками художников конца XIX в., хотя он и не имел прямых последователей.