



Галина Владимировна Аксенова

Русская книжная культура на рубеже XIX#XX веков

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11282198

Русская книжная культура на рубеже XIX-XX веков. Монография: Издательство «Прометей»; М.;

2011

ISBN 978-5-4263-0063-7

Аннотация

Монография посвящена важнейшей исторической проблеме – развитию русской книжности, ставшей полноценной составляющей отечественной культуры и превратившейся в самостоятельное историко-культурное явление.

В монографии проанализированы основные тенденции книжной культуры и книжной деятельности в конце XIX – начале XX в., представлены основные события и явления, повлиявшие на процесс книгоиздания, выявлена взаимосвязь между развитием русского изобразительного искусства и политикой государства в книжной области, а также показана главная цель книгоиздательской государственной политики – сохранение и приумножение православной книжной традиции.

Автором раскрыта роль историка и охотоведа Н. И. Кутепова, привлечшего к работе над созданием нового образа книги выдающихся русских художников: В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, В. А. Серова, А. Н. Бенуа и других. В монографии прослежены ретроспективистские работы выдающихся мастеров русского изобразительного искусства Е. М. Бём и Д. С. Стеллецкого.

Книга предназначена для специалистов и преподавателей, читающих курс истории отечественной культуры конца XIX – начала XX в., и всех интересующихся историей России.

Содержание

Введение	5
Часть 1	7
Глава 1. «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III» (история создания книги)	7
Глава 2. Художник «Царской охоты» Н. С. Самокиш (1860– 1944 гг.)	12
Глава 3. «Непревзойденный рассказчик» К. В. Лебедев (1852– 1916 гг.)	20
Глава 4. «Ясновидец и правдолюбец минувших жизней» А. П. Рябушкин (1861–1904 гг.)	27
§ 1. Творческий путь А. П. Рябушкина	27
§ 2. Книжная графика А. П. Рябушкина и ее особенности	36
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Галина Владимировна Аксенова
Русская книжная культура на
рубеже XIX–XX веков. Монография

© Г. В. Аксенова, 2011 ©МПГУ, 2011

© Оформление. Издательство «Прометей», 2011

Введение

Осмысление особенностей духовного и культурного развития России, освоение исторического наследия периода становления национального самосознания, происходившего на рубеже XIX–XX вв., обращение к фундаментальным для отечественной истории и современности вопросам развития книжной культуры – все это вместе взятое в настоящее время, когда быстро меняются ценностные ориентации общества, является, безусловно, важным и значимым.

Русская книжная культура, насчитывающая тысячу лет, доказала свою жизнеспособность и самобытность. За десять веков своего существования она прошла долгий и трудный путь, повторивший историческую судьбу российской государственности. Развиваясь сама, русская книга не только развивала эстетический вкус и способствовала духовному развитию общества, но и помогала ему выстоять в самые тяжелые периоды истории Отечества, защищая, спасая и сохраняя лучшие духовные традиции русского народа. Культура книги стала неотъемлемым, исторически, духовно и изобразительно значимым явлением русской культуры, которое отличает содержательное и художественное многообразие. С искусством книги теснейшим образом связаны имена лучших представителей русской культуры: митрополита Алексия, Феофана Грека, Андрея Рублева, Никона Радонежского, Кирилла Белозерского, Дионисия, архиепископа Геннадия, митрополита Макария, Симона Ушакова, Симеона Полоцкого и многих других. Известные и безызвестные творцы создавали уникальные, «ручные», произведения книжного искусства.

Национальный подъем в XIX в., приведший к внимательному изучению традиций и культуры допетровской России, осмысление исторического наследия учеными, писателями и художниками привели к новому этапу в развитии русской книжной культуры, где первенствовать стали национальный дух и национальные стремления.

1870–1880-е гг., «одушевленные мыслью о возрождении русского национального стиля», ознаменовались появлением фундаментальных и важнейших для науки исследований по истории русского орнамента. Интерес к национальным традициям в области искусства способствовал изданию книг-альбомов В. И. Бутовского, Г. Г. Гагарина и В. В. Стасова¹, а также постановке важных дискуссионных проблем по истокам, составным элементам и перспективам развития русского искусства и русского орнамента, так ярко отразившихся в полемике филолога и искусствоведа Ф. И. Буслаева и французского реставратора и историка искусства Э. Э. Виолле-ле-Дюка².

В стране за последние 30 лет XIX в. возникло более тысячи новых типографий. По числу названий в 1861 г. в России было издано 1 773 книги, а в 1895 г. – 8 699. Многие издательства печатали очень быстро и высококачественно. Издательства О. Поповой, И. Д. Сытина, А. С. Суворина, Ф. Ф. Павленкова, товарищества «Посредник» выпускали специальные серии книг для народа «возможно лучшего содержания по удешевленным ценам». Большой популярностью пользовались журналы «Современник», «Отечественные записки», «Русское слово», «Дело» демократического направления, исторические журналы «Русская старина», «Русский архив», «Исторический вестник», научно-популярный

¹ Бутовский В. И. История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям. – М., 1870; Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. – СПб., 1887; Гагарин Г. Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов. – СПб., 1887.

² Виолле-ле-Дюк Э. Э. Русское искусство: его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность / пер. Н. Султанова, вступ. ст. В. И. Бутовского. – М., 1879; Бутовский В. И. Русское искусство и мнения о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора и Ф. И. Буслаева, русского ученого-археолога. – М., 1879; Буслаев Ф. И. Русское искусство в оценке французского ученого // Критическое обозрение. – 1879. – № 2. – С. 20; № 5. – С. 1–24.

«Вокруг света», разнообразный по своему содержанию «Журнал Министерства Народного Просвещения», на страницах которого печатались многие известные русские ученые-историки. Много подписчиков имели либеральные журналы «Вестник Европы» и «Русская мысль» и консервативный «Русский вестник» М. Н. Каткова. К концу XIX в. в России издавалось 105 ежедневных газет, ряд из них имел ежемесячные приложения.

Расцвет книжной печатной культуры XIX–XX вв. подчеркнул и усилил роль и звучание книги, увеличил потребность в живом уникальном книжном искусстве. Особую роль в его развитии в этот период времени и в придании ему жизнестойкости сыграли русские художники³. Они работали над созданием и иллюстрированием книг, осмысливая и воплощая в своих работах традиции древнерусского и западноевропейского книжного искусства. Среди тех, кто обратился к книжной работе, художники: К. В. Лебедев, В. М. Васнецов, А. М. Васнецов, Д. С. Стеллецкий, Б. В. Зворыкин, Н. С. Самокиш, М. В. Нестеров, Е. Д. Поленова, А. М. Ремизов, И. Я. Билибин и другие. К книжной работе были привлечены и русские архитекторы, такие как Н. В. Султанов и В. В. Суслов.

Русский историк В. О. Ключевский в поисках ответа на вопрос «почему люди так любят изучать свое прошлое, свою историю?» сам на него ответил следующим образом: «Вероятно, потому же, почему человек, споткнувшись с разбега, любит, поднявшись, оглянуться на место своего падения». И продолжил этот ответ афоризмом: «Прошедшее нужно знать не потому, что оно прошло, а потому, что, уходя, не умело убрать своих последствий»⁴.

Прошлое оставляет немалое количество памятников, подвергающихся или уничтожению, или сохранению. Осознание степени важности беречь и внимательно изучать все, что было создано предшествующими поколениями, возникает в эпоху интенсивных государственно-общественных изменений, ценностных переоценок событий прошедших столетий.

Одним из таких важнейших источников по истории России рубежа XIX–XX вв. стала книга, а русская книжная культура как нельзя лучше выразила все важнейшие духовные составляющие, определившие перспективы развития общества.

³ См.: Булгаков Ф. И. Наши художники. В 2 т. – СПб., 1890; Врангель Н. Н. Обзор русского музея императора Александра III. – СПб., 1907; Лисовский В. Г. Из истории «художественной археологии» в России // Проблемы развития русского искусства. – Л., 1978. – X. – С. 46–52; Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. – М., 1990; Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973; Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. – М., 1979; Тимофеев Л. В. Кружок А. Н. Оленина и книжная графика 1-й трети XIX в. // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. – Л., 1988. – С. 49–65; Аксенова Г. В. Рукописные книги работы русских художников XIX в. // Восьмая Научная конференция по проблемам книговедения «Книга и книжное дело на рубеже тысячелетий». Тезисы докладов. – М., 1996. – С. 125–126; Аксенова Г. В. Русский стиль: Гений Федора Солнцева. – М., 2009; Аксенова Г. В. Молитвослов княгини М. П. Волконской работы академика живописи Федора Солнцева. Составление, вступление и комментарии. – М., 1998; Аксенова Г. В. «Нестор русской живописи» (Ф. Г. Солнцев в русской культуре XIX века) // Молога. Рыбинское водохранилище. История и современность: К 60-летию затопления Молого-Шекснинского междуречья и образования Рыбинского водохранилища. Материалы науч. конф. – Рыбинск, 2003. – С. 112–124.

⁴ Ключевский В. О. Афоризмы и мысли об истории. Соч. в 9 т. – М., 1990. – Т. 9. – С. 365, 390

Часть 1

«Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» Н. И. Кутепова

Глава 1. «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III» (история создания книги)

Книгописная и книжнографическая традиции допетровского времени на рубеже XIX–XX вв. оказывали огромное влияние на формирование книгоиздательской деятельности. В этот период времени в России работало несколько издательств, выпускавших роскошно оформленные книги с учетом древнерусских традиций. Среди них такие известные, как издательства А. Ф. Маркса, А. Ф. Девриена, И. Н. Кнебеля, Экспедиция заготовления государственных бумаг, издательство картографического заведения А. Ильина и другие. В первую очередь, именно в этих издательствах создавались изысканно оформленные, иллюстрированные книги, освещающие различные вопросы русской истории. В области книжной графики с издательствами сотрудничали выдающиеся исторические живописцы: В. М. и А. М. Васнецовы, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, И. Е. Репин, Ф. А. Рубо, К. В. Лебедев, Н. С. Самокиш и Е. П. Самокиш-Судковская, Н. К. Рерих, Д. С. Стеллецкий, Б. В. Зворыкин, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, В. А. Серов, Е. М. Бём.

Одним из лучших изданий, предпринятых на рубеже XIX–XX вв., хорошо известных специалистам-книговедам, библиофилам и, конечно же, любителям русской охоты, в котором был использован многовековой опыт оформления рукописных и печатных книг, стал многотомный сборник очерков «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси»⁵. Автором очерков был Н. И. Кутепов, приступивший к этой работе по поручению Управления Императорской охоты.

Остановимся подробно на этой уникальной книге, воплотившей в своем оформлении лучшие традиции древнерусского книгописания и книгоиздательства и способствовавшей формированию интереса русского общества не только к русской истории, но и к древней книжной традиции.

Генерал-майор Николай Иванович Кутепов (1851–1908 гг.), исследователь и писатель, заведующий хозяйственной частью Императорской охоты, происходил из дворян Владимирской губернии. В 1869 г., окончив 3-е Александровское военное училище, начал служить в лейб-гвардии стрелковом императорской фамилии батальоне в чине прапорщика. Участвовал в русско-турецкой войне 1877–1878 гг., в том числе и в знаменитом сражении на Шипке. Был ранен. В сентябре 1885 г. его определили на службу в Императорскую придворную охоту на должность заведующего хозяйственной частью. Находясь на этой службе, он получил звание полковника, в 1900 г. – чин генерал-майора, а в 1906 г. вышел в отставку.

Кутепов вместе со своей семьей жил в Гатчине, где и располагалась Императорская охота, был церковным старостой в церкви во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Егерской слободе. По его инициативе осенью 1898 г. в Гатчине состоялось открытие народной библиотеки Общества ревнителей русского исторического просвещения в память императора Александра III, членом которого он был.

⁵ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси. – СПб., 1892–1911 гг. – 4 т.

Главным делом Кутепова стало написание и издание серьезнейшего исследования, посвященного истории охоты. Начало этой работе положил император Александр III в 1891 г., высказав пожелание о составлении истории царской охоты в России начальнику Императорской охоты князю Д. Б. Голицыну и заведующему хозяйственной частью Кутепову во время обхода охотничьих угодий в Гатчине. «Этот труд тем более желателен, что он представляет интерес для каждого русского», – произнес император⁶. Составление исторического очерка, который должен был хронологически охватить период от Древней Руси до Александра III, непосредственно поручили Кутепову.

Перед историком была поставлена достаточно сложная задача – собрать и проанализировать огромный, доселе малоисследованный материал по истории охоты на Руси и в России с момента образования Древнерусского государства до конца XIX в. О проблемах, связанных с работой, Кутепов написал в «Памятной записке о положении дела по составлению Сборника материалов, касающихся истории Великокняжеской, Царской и Императорской охот в России»⁷. Его исследовательская работа началась с поиска сведений об организации охоты, с «рассмотрения древних рукописей, до настоящего времени не напечатанных и хранящихся в различных наших архивах»⁸, таких как Государственный Архив, Московский Архив Министерства Двора, Архив Министерства Иностранных Дел и Архив Московского Министерства Юстиции. Полученные архивные данные были дополнены из печатных сборников древних актов, из сочинений русских историков, мемуаров и записок современников, иностранных путешественников, посещавших Россию в разные времена. Огромную помощь исследователю оказали русские ученые, библиотекари, коллекционеры: А. Ф. Бычков, В. В. Стасов, И. И. Лихачев, А. А. Фаворский, С. Л. Ширяев, С. И. Шубинский, С. А. Белокуров, И. И. Павлов-Сильванский, А. В. Половцов, Г. В. Есипов, В. И. Ламбин, И. М. Губкин. Богатейшее собрание гравюр в распоряжение И. И. Кутепова и издателей предоставил И. Я. Дашков.

К началу 1890-х гг. И. И. Кутепов полностью подготовил тексты по истории охоты в Киевской Руси, в Московском государстве при последних Рюриковичах и в XVII в. при первых Романовых. В изданной в 1893 г. «Памятной записке...» он изложил развернутый план будущей книги. В это же время в типографии Главного управления уделов в Санкт-Петербурге история царских охот, написанная Кутеповым, впервые вышла в свет. Это было малотиражное издание без иллюстраций. Его назначение объясняло письмо Кутепова художнику В. В. Верещагину, с которым он был знаком со времени русско-турецкой войны 1877–1878 гг.: «Многоуважаемый Василий Васильевич! Вот Вам и мое детище: пожалуйста, не ругайтесь, а главное это издание вышло всего в 10 экземплярах, специально для товарищей людей хороших – пока совершенно как Его Величество его еще и не видел – да оно еще и не закончено литературно, и требует сильной и внимательной корректуры. Издал я в таком виде поспешно еще и потому, что его необходимо иллюстрировать, есть малая толика и рисунков и вещей памятников»⁹.

В мае 1894 г. Кутепов преподнес пробное (и потому малотиражное) издание готового текста императору, за что удостоился монаршей благодарности. С 1894 г. началась серьезная подготовка нарядного подарочного издания, к оформлению которого были привлечены луч-

⁶ Цит. по: Пиггот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» (О книге Н. И. Кутепова «Царская охота на Руси») // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – М., 2002. – № 3. – С. 26.

⁷ Кутепов Н. И. «Памятная записка о положении дела по составлению «Сборника материалов, касающихся истории Великокняжеской, Царской и Императорской охот в России». – СПб., 1890. В записке, ставшей своеобразным отчетом о предстоящей работе, Н. И. Кутепов дал полный перечень всех материалов, изученных специально для подготовки как всего издания, так и его разделов.

⁸ Там же. С. 2.

⁹ Цит. по: Пиггот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» – С. 26–31.

шие художественные силы России: молодые, талантливые и уже прославившиеся своими историческими работами, а также работами в области книжной графики художники К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, И. Е. Репин, Н. С. Самокиш, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, Ф. А. Рубо. Печатание поручили Экспедиции заготовления государственных бумаг – лучшей типографии России.

Первый том с посвящением императору Александру III, не дожившему до выхода книги (он скончался 20 октября 1894 г.), названный «Великокняжеская и Царская охота на Руси», увидел свет в 1896 г. Текст посвящения гласил: «Блаженной и вечной памяти великого государя Александра III благоговейно посвящается сей труд, по его царственному желанию начатый, по его мысли исполненный». Лицевую крышку переплета первого тома украсил вензель Александра III с изображением императорской короны в лучах солнца. Темой прославления императорской власти отмечены переплеты всех четырех томов издания. Изображение двуглавого императорского орла с гербом Москвы на груди, держащего в лапах скипетр и державу и увенчанного императорской короной, можно увидеть на корешках 1-го, 2-го и 3-го томов, а также на лицевых крышках переплетов 2-го и 4-го тома.

В 1896 г. французский литературовед и критик, большой любитель путешествий виконт Эжен-Мельхиор де Вогюэ, познакомившись с присланным ему экземпляром «Великокняжеской и Царской охоты на Руси», написал Кутепову: «Ваша книга адресована не только охотникам: Ваше создание – это живописная глава национальной истории. Вашей целью, как мне известно, было реализовать идею светлейшего императора Александра III; и, насколько я себе представляю, невозможно лучше исполнить это желание, лучшим образом почтить память суверена, которого почитали как монарха и как того, кто был покровителем исторических исследований.

Суеверные охотники не станут целиться, если им под руку пожелают удачи; я не желаю, стало быть, большого успеха своему историку; но я поздравляю сердечно с этой прекрасной работой и прошу милостиво принять выражение моих самых замечательных чувств»¹⁰.

Второй том, посвященный царской охоте XVII столетия, был издан следом, в 1898 г.

Работа над историей «Охоты» продолжалась до конца жизни автора. Кутепов подготовил серию очерков по истории охоты в XVIII в. (увидела свет в 1902 г.). И сама история этого времени, и охота с ее традициями заметно отличались от всего предшествующего периода. XVIII столетие – это новая, другая история России, к художественному воплощению которой с особым интересом и вниманием обращались художники объединения «Мир искусства». Лидеров именно этого объединения – Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста – и привлек историк для создания образа новой эпохи на книжных полосах с учетом новой книжной традиции, возникшей в XVIII в. В иллюстрировании третьего тома также приняли участие К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, Л. О. Пастернак, В. И. Суриков, А. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. А. Серов. Были использованы художественные работы А. С. Степанова и А. К. Беггрова. Лицевая крышка этого тома, посвященного императорским охотам XVIII в., украшена изображением двух соколов, переносящих императорскую корону с одного берега реки, где можно различить выполненные золотым тиснением контуры московского Кремля, на другой берег, где мы видим шпиль Петропавловского собора; рисунок символизирует перенос при Петре I столицы государства из Москвы в Санкт-Петербург и начало императорского правления в России.

Четвертый том, посвященный эпохам правления от Павла I до Александра II, вышел только в 1911 г., после смерти Кутепова. Работа была завершена благодаря усилиям его вдовы Елены Андреевны. Она продолжила работу с художниками, обсуждая каждый рисунок с императором Николаем II. В результате, в издание вошли работы А. Н. Бенуа, Л. О. Пастер-

¹⁰ Цит. по: Пиггот Е. «Изящная, роскошная, художественная...» – С. 26–31.

нака, К. В. Лебедева, Н. С. Самокиша, А. С. Степанова, И. Е. Репина, Ф. А. Рубо, А. В. Маковского, Н. Е. Сверчкова, В. И. Навозова, П. П. Соколова, М. А. Зичи, Я. И. Бровара, А. Е. Карнеева, В. Г. Шварца. При оформлении 4-го тома книги (так же, как и в предыдущих) использовались гравюры, предоставленные известным русским коллекционером П. Я. Дашковым.

Что касается содержания, то последний том заканчивался описанием охот при дворе Александра II, с воспроизведением значительного количества зарисовок с натуры художника М. А. Зичи, неоднократно сопровождавшего императора в его выездах. Болезнь и смерть помешали Кутепову осветить тот период императорских охот, в которых он сам был непосредственным участником и организатором (период правления Александра III). Исследователи предполагают, что этот материал должен был составить заключительный, пятый том роскошного издания.

Как уже было сказано ранее, все четыре тома «Охоты» печатались в Экспедиции заготовления государственных бумаг, считавшейся лучшей типографией России. Основанная в 1818 г. по указанию императора Александра I как правительственное учреждение для изготовления денежных знаков и других ценных бумаг, наряду со своей непосредственной деятельностью Экспедиция занималась изданием высокохудожественных книг. Не будучи стесненной в средствах, Экспедиция постоянно оснащала свои мастерские самым современным оборудованием. Высокий уровень технического оснащения, а также наличие в ее штате ведущих российских специалистов в области полиграфии позволили изготовить все необходимое для издания «Великокняжеской, Царской и Императорской охоты на Руси», задуманного как роскошное, в лучших традициях русской книжности: прекрасные шрифты (тогда еще новый, специально созданный шрифт «медиieval»), серебряные наугольники в форме двуглавых орлов, высококачественная бумага, великолепные воспроизведения рисунков художников. Многокрасочные внетекстовые иллюстрации воспроизвели хромолитографией, а виньетки художника Н. С. Самокиша – фототехническим способом автотипии. Для хромолитографий, вклеенных в книгу, использовали особый сорт плотной бумаги с рельефной поверхностью. Внетекстовые иллюстрации защитили кальками, на которых поместили подписи к рисункам. За воспроизведение изобразительного материала в издании отвечал заведующий художественной частью Экспедиции гравер Г. И. Франк, исполнивший офорт «Федор Никитич Романов-Захарьин-Юрьев» по оригиналу И. Е. Репина (2-й том). Наряду с автотипией и хромолитографией, в «Царской охоте на Руси» поместили 4 офорта (один, упомянутый выше, и три – с оригиналов В. И. Якоби), а также две гелиогравюры по оригиналам В. И. Сурикова и К. В. Лебедева. Хромолитографии в издании очень высокого качества и вполне достоверно передают все переходы цветовых тонов оригиналов, выполненных акварелью или темперой.

Изданные тома имели яркие, оригинальные, запоминающиеся переплеты, форзацы и суперобложки, выполненные по рисункам Самокиша. Особую торжественность добавили золоченые обрезы и шелковые ляссе. Изящное внешнее оформление, иллюстрации-хромолитографии, заставки, виньетки, концовки – все это вместе создало гармоничный целостный ансамбль с текстом, посвященным истории охоты.

Все четыре тома «Охоты» были изданы как на русском, так и на французском языках. Оформление практически не отличалось от издания на русском языке, за исключением небольших изменений, внесенных Самокишем в художественный облик переплетов и форзацев. Так, например, в написании заглавия книги на переплете «французского» варианта 1-го тома «*La Chasse Grand-Ducale et Tsarienne en Russie*» Самокиш использовал стилизацию под готический шрифт. Подписи к воспроизведенным в тексте документам даны на французском языке.

Появление каждого тома сопровождалось откликами в прессе. Рецензии, авторами которых были известные русские историки и издатели П. Н. Полевой, С. Н. Шубинский, А.

В. Половцов, публиковались в крупнейших журналах и газетах, таких как «Исторический вестник», «Русский вестник», «Журнал Министерства народного просвещения», «Московские ведомости», «Правительственный вестник» и других¹¹.

Издание Кутепова экспонировалось на нескольких выставках, среди них выставка «Искусство в книге и плакате», проходившая в рамках Всероссийского съезда художников в Санкт-Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 г., и Международная выставка печатного дела и графики в Лейпциге 1914 г.

Среди художников, привлеченных к работе над изданием, были и те, кто в своем творчестве обращался к древнерусской рукописной традиции, использовал различные типы древнерусского письма (устав, полуустав, скоропись) при создании цельной художественной композиции, пытался самостоятельно работать в области искусства рукописной книги. Такими художниками были братья В. М. и А. М. Васнецовы, К. В. Лебедев, А. П. Рябушкин, Н. С. Самокиш.

Основная оформительская нагрузка при издании «Охоты» легла на плечи Самокиша, который смог предложить новое, удивительное художественно-графическое решение подачи исторического материала, широко используя традиции древнерусского искусства. Именно его заставки, виньетки, инициалы, концовки и полевые украшения, выполненные в древнерусском стиле, связали все четыре тома книги в единое целое. Не текст автора, достаточно фрагментарный (ведь книга – это серия очерков), а именно графические работы сделали ее таковой.

Творчество Самокиша в связи с его работами области книжной графики, изографии и книгописания заслуживает пристального внимания.

¹¹ Журнал Министерства народного просвещения. – 1896. – № 12. – С. 374–375; Исторический вестник. – 1896. Т. 64. – № 5. – С. 676–678; Русский вестник. – 1897. – № 1. – С. 408–410; Правительственный вестник. – 1898. – № 281; Новое время. – 1898. – № 8180; Исторический вестник. – 1899. – Т. 75. – № 2. – С. 683–687; Московские ведомости. – 1899. – № 41; Исторический вестник. – 1903. – Т. 91. – С. 1136–1137.

Глава 2. Художник «Царской охоты» Н. С. Самокиш (1860–1944 гг.)

Николай Семенович Самокиш – самобытный русский художник, живописец и график, работавший в различных жанрах, продолживший традиции русской батальной и исторической живописи, известный как анималист и замечательный книжный график. Его произведения, широко известные в свое время, восхищали ярким реалистическим изображением и высокой культурой исполнения. Творческая личность художника привлекала внимание современных ему исследователей. Уже с середины 80-х гг. XIX в. Самокиш находился в поле зрения художественной критики. В опубликованных в то время статьях отмечалось его мастерство, и особенно высоко он оценивался как иллюстратор книг и журналов¹². Его имя не было забыто и в советское время. В 1940–1950 гг. опубликовали ряд монографических очерков, посвященных его творчеству¹³. Неоднократно переиздавался учебник Самокиша «Рисунок пером»¹⁴. Но не обо всех работах художника вспоминали и говорили, а тем более объективно их оценивали. Среди них многочисленные (несколько тысяч) графические произведения, выполненные по заказу представителей императорского дома, и книгописные работы.

Н. С. Самокиш родился 13 сентября 1860 г. в г. Нежине Черниговской губернии. Окончив Нежинскую классическую гимназию, он уехал в Петербург поступать в Академию художеств. Экзамена он не выдержал, но получил разрешение заниматься в батальной мастерской профессора Б. П. Виллевалде на правах вольнослушателя. И через год, в 1879 г., его приняли в Академию по конкурсу. Учителями Самокиша стали по общим классам П. П. Чистяков и В. И. Якоби, а по мастерской – Б. П. Виллевалде. Обучение в Академии шло достаточно успешно. Малой золотой медали в 1881 г. удостоилась картина «Возвращение войск на родину». Конкурсную работу «Трубач» в 1882 г. приняли на Всероссийскую выставку в Москве. 12 из 30 выполненных художником-студентом офортов были изданы в 1882 г. отдельным альбомом¹⁵. Картина «Помещики на ярмарке», поступившая в 1883 г. на конкурс Общества поощрения художеств, была отмечена премией С. Г. Строганова. В 1884 г. Самокиш на малую золотую медаль написал «Эпизод из битвы при Малом Ярославце». В этом же году картину «Прогулка» приобрел для своей галереи П. М. Третьяков. В 1885 г. он получил большую золотую медаль за дипломную работу «Русская кавалерия возвращается после атаки на неприятеля под Аустерлицем в 1805 г.». С 1886 по 1888 гг. Самокиш занимался, совершенствуя свое мастерство, в мастерской французского художника Эдуарда Детайля. За годы обучения в Академии он получил 7 медалей, из них 5 серебряных и 2 золотые.

В 1888 г. после окончания Академии художеств Самокиш был впервые приглашен для выполнения большого заказа Тифлисского военно-исторического музея. Вместе с ним тру-

¹² Новь. – 1884. – № 2; Художественные новости. – 1887. – Т. V. – № 8; Гуслер. – 1889. – № 15; Север. – 1889. – № 13; Север. – 1890. – № 13; Новый мир. – 1904. – № 1; Солнце России. – 1914. – № 259.

¹³ Бурачек Н. Г. Микола Самокиш. – Харьков, 1930; Бирзгал Я. П. Самокиш Н. С. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1940; Портнов Г. С. Николай Семенович Самокиш. – М., 1953; Яценко В. Ф. М. С. Самокиш. Нарис про життя і творчість. – Киев, 1954; Пикулев И. И. Николай Семенович Самокиш. 1860–1944. – М., 1955; Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. – Симферополь, 1960; Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество: 1860–1944. – М., 1964.

¹⁴ Самокиш Н. С. Рисунок пером. – М., 1959.

¹⁵ Графикой и офортом Н. С. Самокиш занимался с 1881 г. под руководством известного офортиса Л. Е. Дмитриева-Кавказского. Перечень офортов Н. С. Самокиша см.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв. – СПб., 1895. – Т. 2.

дились Ф. А. Рубо, И. К. Айвазовский, А. Д. Кившенко. Он создал три полотна: «Сражение при Авлиаре», «Баталия при речке Иори», «Защита Наурской станицы». В следующем году художник писал лошадей, получивших призы на бегах, для Петербургского бегового общества. И в этом же году за работу «Табун рысистых маток» он получил звание академика. Ему было 29 лет.

В академическом отзыве 1895 г. говорилось, что «Н. С. Самокиш своими трудами в области искусства приобрел славу талантливого художника»¹⁶. В 1900-е гг. в журнальном очерке отмечалось: «В ряду современной русской живописи в ее баталистическом отделе одно из наиболее популярных и громких имен – имя Н. С. Самокиша»¹⁷.

Еще в годы учебы Самокиша в Академии художеств произошло одно, казалось бы, незначительное событие, по сути, определившее его дальнейшую судьбу. На Самокиша обратил внимание конференц-секретарь Академии художеств П. Ф. Исеев. Он показал рисунки Великому князю, бывшему президентом Академии. Тот, в свою очередь, представил рисунки наследнику, «приказавшему рекомендовать его»¹⁸. Благодаря этому приказу молодого художника рекомендовали к военному ведомству для зарисовок маневров. Так, с 1890 г. Самокиш приступил к большим работам в области книжной графики. «И вот я вступил на путь иллюстрированной работы, не подозревая, как я втянусь в это дело и буду отдавать этой работе большую часть моего времени, изредка только принимаясь писать картины для выставок», – записал в своем дневнике художник¹⁹.

Как иллюстратор многочисленных книг и журнальных изданий, как мастер графического искусства Самокиш в это время стал значительнее, чем живописец-баталист, и настоящую известность в 1890 гг. приносят ему многочисленные рисунки к разного рода изданиям. Среди них такие книги, как «23 тысячи миль на яхте «Тамара» Г. И. Радде, «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» (в 4-х томах), «Памятка Апшеронского полка», «История Нижегородского драгунского полка», «История лейб-гвардии кирасирского полка», «История кавалергардского полка», «История военного министерства» (в 8-ми томах), «Коронационный сборник» И. И. Кутепова, «По белу свету», «История Нежинского драгунского полка», «История военного министерства», «Атаманская памятка», «История лейб-гвардии резервного полка», «Истории лейб-гвардии Финляндского полка», «Чудовождь», «Севастополь и его славное прошлое» А. В. Елисеева, «Императорская паровая яхта «Александрия» 1851–1901» В. В. Саговского, «Боевые подвиги кавказских войск» Б. С. Эсадзе, «История кавалергардов. 1799–1899» С. Панчулидзева, «Полтава» А. С. Пушкина, «Холстомер» Л. И. Толстого, произведения Я. Полонского, «Великая война в образах и картинах» (1915 г.) и «Русским героям Сербии и Черногории» (1915 г.) Д. Маковского и другие. И это лишь неполный перечень книжных графических работ Самокиша. Художник обладал исключительной культурой рисунка. Его рисунки были лаконичны, строги, точны, верны и просты одновременно. Всего этого он достиг упорным трудом и большим опытом.

Он сотрудничал также с целым рядом журналов, среди которых больше всего работ было выполнено для журнала «Нива». Помимо книжных изданий и журналов шло оформление программ торжественных военных собраний, концертов, меню юбилейных полковых и других обедов и т. п.

Вместе со своим другом – художником С. И. Васильковским он создал и издал альбом рисунков «Из украинской старины», а затем подготовил 40 таблиц, объединив их в альбом «Мотивы украинского орнамента».

¹⁶ Цит. по: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 29.

¹⁷ Новый мир. – 1904. – № 1.

¹⁸ См.: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 17.

¹⁹ Там же. С. 25.

Подводя некоторый итог вышесказанному, следует еще раз отметить, что профессиональное овладение техникой рисунка и офорта за годы обучения в Академии художеств у таких мастеров, как И. И. Чистяков и Л. Е. Дмитриев-Кавказский, привело к созданию собственного стиля. Рисунки Самокиша самобытны и узнаваемы, в них видны индивидуальность, особый почерк, особый характер линии, штриха. Исследователи творчества Самокиша отмечали «исключительную культуру рисунка, лаконичность, строгость, точность, верность и простоту», тяготеющие к классическим традициям, которые были достигнуты упорным трудом и большим опытом²⁰.

Одной из самых больших графических работ были рисунки пером, сепией, тушью и акварелью к книге Г. И. Радде «23 тысячи миль на яхте «Тамара», описывающей путешествие в Индию в 1889 г. К этому изданию было сделано 456 рисунков. Здесь и архитектурные, пейзажные, анималистические и ботанические зарисовки, изображения бытовых предметов. Издание отличалось большим композиционным разнообразием рисунков, а художник обладал умением тонко сочетать рисунок с текстом. При оформлении страницы Самокиш часто использовал виньетки, заставки, концовки, рисунки на полях, проявляя при этом много изысканного вкуса и изобретательности. По художественному оформлению эта книга стала одним из лучших, технически совершенных образцов книжной графики своего времени.

Крупнейшей и, наверное, самой серьезной книжно-графической работой художника явились многочисленные иллюстрации к изданию Кутепова «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси»²¹. В четырех томах «Охоты» Самокишу принадлежат 173 иллюстрации, среди них много пейзажей, виньеток, заставок, концовок, полевых украшений. В большинстве они изображают охотничьи сцены, охотников, загонщиков, лошадей, собак, животных, зверей и птиц. В этих иллюстрациях Самокиш показал себя крупным художником-анималистом. Все его звери и животные поражают исключительным знанием природы и характерными для каждого повадками. Охотничьи сцены составляют целые картины, как, например, акварель «Выезд к устьям реки Тисмянницы великих князей Черниговских, Галицких и Волынских» или акварель «Потеха при царе Иоанне Васильевиче Грозном», насыщенная драматизмом неравной борьбы охотника с медведем. Особенно удались Самокишу изображения старинных украшений и оружия, археологических находок и древних предметов.

Рисунки выполнены в самой разнообразной технике: акварелью, тушью, пером и кистью, позолотой. В книге много виньеток в стиле древнерусского народного орнамента, мотивы которых взяты художником из древних рукописных русских книг. Все они поражают знанием древнерусской книжной традиции, искусной композицией и яркими чистыми красками.

Автор книги Кутепов привлек Самокиша к оформительским работам не случайно. Художник был не только самобытен как график, не только был хорошо известен читающей публике своими графическими работами, но и заслужил высокую оценку современных ему художественных критиков. В отзыве Академии художеств в январе 1895 г. отмечалось, что «Н.С. Самокиш как иллюстратор художественных изданий принадлежит к числу очень немногих в России, могущих соперничать по существу с лучшими заграничными иллюстраторами»²². В начале 1900-х гг. критик Русаков писал: «Можно смело сказать, что Самокиш в настоящее время единственный русский художник, который в рисунках пером создает истинные шедевры, – единственный, в каждом рисунке которого, набросанном пером, сразу

²⁰ Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 32.

²¹ Кутепов Н. И. Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси...

²² Цит. по кн.: Полканов А. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 20.

виден художник в настоящем смысле слова...»²³ По словам критика, это был непревзойденный в России и Европе мастер рисунка пером, особенно виньетки, в области которой художник проявил много фантазии и изысканного вкуса. «Трудно решить, что больше в них привлекает: смелый рисунок основной сцены виньетки или прекрасная, полная оригинальности форма орнамента», – отмечал В. Русаков²⁴.

В журнальной статье 1904 г., в которой давался анализ творчества Самокиша, говорилось: «...именно виньетка – это сфера Самокиша. В ней он создал и создает настоящие шедевры и является, безусловно, самым выдающимся виньетистом в настоящее время в России и, пожалуй, одним из самых выдающихся в мире... В художественном формуляре Самокиша его виньетки следует поставить на первом месте»²⁵. Приведенные выше оценки творчества художника позволяют понять, что приглашение Самокиша к работе над книгой «Великокняжеская и Царская охота» было вполне закономерным. Именно его заставки, виньетки, инициалы, концовки и полевые украшения, выполненные в древнерусском стиле, связали четыре очень разных тома книги в единое целое.

С точки зрения осмысления и использования древнерусской рукописной книжной традиции в творчестве Самокиша, а также для понимания значимости этой традиции особый интерес представляет второй том «Великокняжеской и Царской охоты». В его состав Кутепов включил материалы, связанные с историей охоты в XVII в. в годы царствования первых представителей династии Романовых. Одним из интереснейших эпизодов книги стал рассказ об охоте царя Алексея Михайловича и о его чудесном спасении во время охоты на медведя в окрестностях Саввино-Сторожевского Звенигородского монастыря, давший возможность наиболее ярко раскрыться книжно-графическому таланту художника Самокиша. Суть включенной в состав книги истории такова.

Царь Алексей Михайлович любил охоту, при этом соколиная охота составляла главную основу его охотничьей деятельности. Но в то же время царь-охотник имел склонность и к зверовой охоте. В первые годы царствования Алексей Михайлович едва не поплатился жизнью за удовольствие поохотиться на медведя. Это произошло во время одного из посещений государем Саввино-Сторожевского монастыря, расположенного недалеко от Москвы, в Звенигороде. Алексей Михайлович отправился на охоту в окрестные леса. Случилось так, что сопровождавшие его лица разбрелись по лесу, и царь, оставшись один, увидел шедшего прямо на него медведя. Убежать и спастись не было никакой возможности, и царь уже ждал неминуемой смерти, как вдруг перед ним явился благолепный старец-инок, и медведь тотчас же ушел. Государь спросил старца о его имени и тот ответил, что он один из иноков Сторожевского монастыря, именем Савва. Сказав это, он скрылся в лесу. В монастыре Алексей Михайлович попытался разыскать инока Савву, но в обители не оказалось ни одного инока с таким именем. Но зайдя в храм, он увидел икону преподобного Саввы, написанную еще при жизни святого. И тогда царь понял, что спас его от смерти сам преподобный Савва. В благодарность он тогда же положил открыть его мощи. В январе 1652 г. гроб преподобного был открыт патриархом Иосифом, и обретенные нетленные мощи были поставлены у южных дверей соборного монастырского храма Рождества Богородицы.

После этого на протяжении всей своей жизни движимый чувством признательности к преподобному Савве, Алексей Михайлович не переставал благотворить Саввино-Сторожевской обители, богато украшал ее, делал крупные вклады, построил при ней дворец для себя, другие здания и ограду с башнями. Часто посещал эту обитель и подолгу живал в ней, посещая в дни памяти преподобного Саввы все богослужения; сам заведовал делами и денеж-

²³ Там же.

²⁴ Цит. по кн.: Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш... – С. 47.

²⁵ Цит. по кн.: Пикулев И. И. Николай Семенович Самокиш... – С. 25.

ными счетами обители, входил во все подробности ее хозяйства, знал поименно всех ее иноков – словом, был как бы настоятелем этой обители.

Чудесное спасение от неминуемой смерти произвело на царя глубокое впечатление, и воспоминание об этом случае всю жизнь не покидало его. Ужасные минуты, пережитые при этой встрече с разъяренным медведем, не прошли бесследно и для охотничьих склонностей царя, но несколько охладили его молодое увлечение рискованными охотами на медведей. По крайней мере, после 1650–1651 гг., к которым относится этот случай, царские охоты на медведей становятся весьма редкими²⁶.

Свой рассказ о чудесном спасении царя, включенный в канву повествования по истории охоты времен Алексея Михайловича, Кутепов украсил стихотворением Льва Мея «Избавитель». Этот яркий стихотворный текст и сподвиг художника Самокиша на создание к нему иллюстраций, а в целом – на создание лицевой рукописной книги, в которой присутствуют разнообразные заставки, инициалы, миниатюры, маргинальные рисунки.

К большому сожалению, иллюстративные листы, помещенные в конце книги, не были собраны вместе. Их расположили порознь между многочисленными страницами с примечаниями, и они как бы должны были служить неким украшением научного комментария к основному тексту. На самом деле это единая, цельная книга, выполненная в одном стиле²⁷. Здесь стилистически грамотно сочетаются книжные орнаменты XIV–XVI вв. с миниатюрами-иллюстрациями в трактовке XIX в.

В книжке «Избавитель» 15 миниатюр-иллюстраций, выполненных в реалистической живописной манере. Это изображения зверей (сокол, лось, медведь), изображение герба Российского государства. Замечательны композиционные решения пейзажей, вкомпанованных в заставки и заставки-рамки, – это вид Саввино-Сторожевского монастыря и изображение интерьера храма с иконой преподобного Саввы Сторожевского. Прекрасно композиционное решение картин, иллюстрирующих историю охоты государя: царский выезд на охоту в Звенигород, подготовка охоты, выход на охоту царя Алексея Михайловича, поединок с медведем, чудо спасения, монастырская братия и семья Алексея Михайловича (царь, его жена Наталья Кирилловна и царевич Петр). Они также не являются самостоятельными картинами, а обрамляют текст и служат ему иллюстративным дополнением. То есть они выполняют ту функцию, какую всегда несла в себе древнерусская книжная миниатюра.

Миниатюры и текст так умело и гармонично скомпонованы на одном листе, что являются органичным дополнением друг друга (что всегда ставилось в заслугу Самокишу-графику).

Заставки, инициалы и орнаменты книги явно тяготеют к древнерусской книгописной традиции и служат ярким доказательством того, что Самокиш хорошо был знаком с историей русской книжной культуры. Перелистав страницы, понимаешь, что художник работал орнаменты, пропустив через свои руки большой массив древнерусских книг, поняв смысл и назначение древнего книжного орнамента, хорошо зная историю русского декоративно-прикладного и ювелирного искусства. Для создания заставок и концовок художник переосмыслил и использовал геометрические и растительные мотивы орнаментов рукописных книг XVI–XVII вв.²⁸ Строгие геометрические многоцветные орнаменты XVI в. перемежаются с киноварными геометрическими и широколиственными и разнотравными многоцветными орнаментами XVII в. Зная особенности украшения богослужебных и содержащих жития русских святых рукописных книг, созданных в царских мастерских и в мастерских Оружей-

²⁶ Великокняжеская и царская охота на Руси. – СПб., 1898. – Т. 2. – С. 25–32.

²⁷ В новом издании книги Н. И. Кутепова «Царская охота на Руси», осуществленном Культурно-благотворительным фондом имени народного артиста С. Столярова в 2002 г. отдельные листы поэмы Л. Мея, оформленные Н. И. Самокишем, собраны вместе, и читатель теперь имеет возможность полюбоваться работой художника в целом.

²⁸ Типы орнаментов и их датировку см.: Аксенова Г. В. Русская азбука в инициалах XI–XVI веков. – М., 1998

ной палаты времен царя Алексея Михайловича²⁹, Самокиш умело сочетал стилизованные листья и ветки, шишечки, султаны, цветки, указывая и при помощи орнаментов на время и значимость происходящих событий. Орнаменты узких рамок воспроизводят роспись оконных проемов храмов и различных монастырских сооружений.

Поэму Л. Мея украшают 20 инициалов. Большая их часть напоминает о растительных киноварных инициалах, господствовавших в рукописных книгах с XV по XVII в. Но Самокиш несколько отступил от общепринятых когда-то правил, тонируя заглавные буквы не только киноварью и охрой, но серебряной и золотой красками. При этом сами фигуры букв согласно традициям³⁰ как бы вырезаны на поле белой бумаги (принцип создания силуэта)³¹. Два инициала напоминают читателям «Царской охоты» о рублевской традиции оформления богослужебных книг, то есть о высокохудожественных Евангелиях, таких как Морозовское, Хитрово, Клементьевское и другие, относящейся к рубежу XIV–XV вв. Имеются также два инициала широколиственного орнамента, воспроизводящие заглавные буквы старопечатных книг.

Для написания текста поэмы «Избавитель» Самокиш выбрал крупный прямой (без наклона) полуустав, характерный опять-таки для рукописных книг, созданных во второй половине XVII в. в Оружейной мастерской для подношения царю Алексею Михайловичу³².

Косвенным доказательством факта хорошего знания истории книжного оформления на Руси может служить цитата из *учебного* пособия Самокиша «Рисунок пером»³³. Он писал: «Перо как орудие рисования по своей гибкости, силе и тонкости с давних времен привлекало к себе внимание художников. Трудно установить хоть приблизительно время, когда впервые появились работы пером. Вероятно, прежде всего, они появились в рукописных книгах, в которых заглавные буквы, а иногда и целые страницы покрывались затейливыми завитками, где фантазия художника самым причудливым образом соединяла орнаменты, цветы, фигуры людей и животных в одной декоративной композиции»³⁴.

Значимость этого сюжета, связанного с чудом, произошедшим во время охоты царя Алексея Михайловича недалеко от Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря, для творчества Самокиша была необычайной. Он впервые в этой работе по-настоящему вплотную соприкоснулся с традиционной древней русской культурой, насыщенной глубочайшим смыслом и серьезнейшей философией восприятия мира. Орнамент средневековых рукописей был не менее значимым и содержательно насыщенным, чем миниатюра или икона. С его помощью расставлялись определенные акценты, связанные с содержанием книги и ее смыслозначимыми частями.

Книга Кутепова и стихотворение Мея подтолкнули художника не только к переосмыслению и использованию древних орнаментов при работе над книжным оформлением, но также к созданию рукописной книги в понимании и восприятии века XIX. Эта работа позволила ему в своем книжно-графическом творчестве пойти дальше понятия «художник-иллюстратор». В рисунках орнаментального характера художник добился конструктивной легкости, простоты, сочетая ее с чертами понятой монументальности.

Менее всего художник занимался работой над оформлением третьего тома «Охоты», посвященной XVIII в., поскольку этот период в истории Русского государства интересовал

²⁹ О царских изографах и их работе см.: Кудрявцев И. М. Издательская деятельность Посольского приказа: (К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в.) // Книга: Исследования и материалы. – 1963. – Сб. 8. – С. 198.

³⁰ О подобной традиции написания заглавных букв см.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. – Пг., 1917. – С. 180–193.

³¹ См.: Аксенова Г. В. Русская азбука...

³² Например, см.: НИОР РГБ. – Ф. 256. – № 227.

³³ Самокиш Н. С. Рисунок пером...

³⁴ Там же. С. 5.

и лучше всего был представлен в работах художников объединения «Мир искусства». Он создал одну концовку и несколько маргинальных картинок: «Стая гончих на псарне», «Императорская ставка Петра II на охоте», «Прием волка», «Цесаревна Елизавета Петровна на охоте с Шубиным и врачом Лестоком», «Принадлежности конного спорта XVIII столетия», «Белый сокол с Ледовитого океана», «Принадлежности охоты XVIII столетия», «Зимний вид», «Царский поезд на охоту».

Для четвертого тома «Императорской охоты» Самокиш также выполнил ряд иллюстраций: «Герб императора Павла I» (шмуцтитул), «Герб императора Николая I» (шмуцтитул), «Герб императора Александра II» (шмуцтитул), «Медаль с портретом императора Павла I» (заставка), «Выезд вдовствующей императрицы Марии Федоровны с великой княжной Анной Павловной на охоту заячьей травли в 1814 г.», «Голова оленя» (виньетка), «Измайловский зверинец», «Император Николай Павлович в охотничьем костюме», «Приоратский дворец в Гатчине», «Старая егерская слобода близ Петергофа», «Напуск гончих», «Встреча императора Николая I на улице Санкт-Петербурга с архитектором Шарлеманем», «Травля зайца», «Лось» (виньетка), «Белка» (виньетка), «Волк» (виньетка), «Собаки» (виньетка), «Гуляние в Екатерингофе времен императора Александра I», «Петергофская фазанья ферма», «Охота на оленей», «Охотный двор на Фонтанке в Санкт-Петербурге», «Елагинский дворец времен императора Николая I», «Фазаны» (виньетка), «Медведь» (заставка), «Выезд императора Александра II на охоту», «Дом князя А. Путятина в Бологом, в котором останавливался император Александр II», «Возвращение с медвежьей охоты», «Сострунка медведя», «Зубры» (концовка), «Беловежская пушча», «Зубр», «Различные породы охотничьих собак» (виньетка), «Гончие», «Долина реки Гатчинки в зверинце», «Императорская Гатчинская ферма», «Гончие» (виньетка), «Собаки» (виньетка), «Слоны» (концовка), «Придворный егерь в царствование императора Павла I» (заставка), «Кафтан придворного выжлятника», «Придворный егерь», «Обмундирование служащих придворной охоты», «Прогулка в Екатерингофе в 1814 г.».

Решая главную задачу – создание стилистического единства четырех томов издания – Самокиш создал интереснейшие рисунки всех обложек.

В 1904 г. из Петербурга Самокиш уезжает на фронт русско-японской войны, где он работает в качестве художника журнала «Нива». Лучшей работой, из написанных в результате фронтовой поездки, стала картина «Ляоян. 18 августа 1904 г.». Полотно, посвященное одному из наиболее ожесточенных боев русско-японской войны, в 1910 г. было помещено в военную галерею Зимнего дворца.

Другим результатом поездки на фронт стал альбом Самокиша «1904–1905. Война из дневника художника» – выдающееся явление в искусстве русского батального жанра начала XX в. Рисунки и акварели альбома стали правдивым художественным документом исторических событий русско-японской войны, непревзойденным образцом русской батальной графики своего времени. По разносторонности изображения действительности, мастерству ее художественного воплощения он является лучшим произведением Самокиша дореволюционного периода творчества.

1912 г. был юбилейным для России. Отмечалось столетие Отечественной войны 1812 г. К этому юбилею Самокиш создал серию рисунков пером для журнала «Нива» за 1912 г.: ряд последовательных эпизодов освободительной борьбы русского народа, главнейших сражений и походов русской армии (от «Перехода через Неман 12 июня 1812 г.» до «Наполеон оставляет армию в Сморгони 3 ноября 1812 г.»).

В годы Первой мировой войны, 13 апреля 1915 г., Самокиш и художественный отряд из пяти учеников батального класса Академии художеств получил разрешение выехать на театр военных действий. Это был первый случай не только в истории русской Академии, но и в истории искусства вообще, чтобы студенты батального класса во главе со своим профес-

сором выехали на художественную практику непосредственно на фронт. Бригада работала сначала на Западном фронте, затем на Кавказском. Всего было сделано около 400 работ. А в 1916 г. состоялась выставка фронтовых работ в залах Академии художеств. Рисунки Самокиша были отданы в издания Д. Маковского «Великая война в образах и картинах» (1915 г.) и «Русским героям Сербии и Черногории» (1915 г.).

Самокиш много преподавал. Уже в 1894 г. Общество поощрения художеств пригласило Самокиша на работу в Рисовальную школу, где он преподавал рисунок и живопись в течение 23 лет. В 1910 г. Самокиш был приглашен преподавать в Академию художеств, и с 1911 по 1918 гг. он был ее профессором. В апреле 1918 г. Совнарком РСФСР опубликовал декрет об упразднении старой Академии. На ее базе создавались Государственные свободные художественные мастерские. Самокиш стал их профессором. Но вскоре выехал в Крым.

Самокиш не эмигрировал, он остался в России и поселился на Украине. Советская власть отметила заслуги художника в развитии российского искусства, поздравив его сначала с 40-летием творческой деятельности, затем с 50-летием. Ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1940 г. он был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Художник скончался в январе 1944 г., оставив после своей смерти огромное художественное наследие, среди которого огромную часть составляет графическое наследие. Особое место занимают иллюстрации к стихотворению Мея «Избавитель».

Если бы за всю творческую жизнь Самокиш создал только иллюстрации к «Велико княжеской, Царской и Императорской охотой», то только за этот труд он остался бы в истории русского искусства и мировой книжной графики.

Глава 3. «Непревзойденный рассказчик» К. В. Лебедев (1852–1916 гг.)

Имя Клавдия Васильевича Лебедева – художника-передвижника, мастера жанровых картин и исторических композиций, представителя русской реалистической школы живописи рубежа XIX–XX вв. – также тесно связано с уникальным книжным изданием «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси». Его имя известно и в связи с творчеством одного из зачинателей русского стиля – архитектора Константина Тона, ибо возведенный по проекту последнего Вознесенский собор в Ельце расписывал именно Лебедев. Единственное небольшое популярное монографическое исследование, посвященное ему, вышло в 1948 г.³⁵

Родился К. В. Лебедев 16 октября 1852 г. в крестьянской семье. Занятия отца церковной живописью, как думается, определенным образом повлияли на выбор мальчиком жизненного пути, и это, пожалуй, все, что можно сказать достоверного о детской и юношеской поре будущего художника. В начале 1870-х гг. он поступил в Строгановское училище, в 1875 г. перешел в Училище живописи, ваяния и зодчества, где в то время преподавали И. М. Прянишников, А. К. Саврасов, В. Г. Перов, В. Е. Маковский. Любимым учителем Лебедева стал Перов, а ближайшим другом и сподвижником – Маковский. Огромную роль в его творческой судьбе сыграл представитель академической школы рисования Е. С. Сорокин, уроки которого заложили основы последующей славы Лебедева как одного из лучших рисовальщиков своего времени и великолепного книжного графика.

Годы учебы совпали с началом проведения по инициативе В. Г. Перова регулярных ученических выставок. Выставка 1877 г., первая среди них, стала первой и в жизни Лебедева.

1870–1880-е гг. в русском искусстве ознаменовались всплеском интереса к отечественной истории, стремлением осмыслить ее в художественных образах. Художественная работа, посвященная русской истории, по словам И. Н. Крамского, «настолько интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку параллельна современности и поскольку можно предложить зрителю намотать себе что-нибудь на ус». Исторический жанр увлек многих русских живописцев, запечатлевших на полотнах самые разнообразные события русской истории. Исторический жанр стал преобладающим и в творчестве Лебедева. Его привлек яркий колорит древнерусской жизни, красочность нарядов, архитектура наших старинных городов, эпические характеры людей далекого прошлого. Созданная в 1880 г., то есть еще в ученические годы, картина «Молодой боярин за столом» никоим образом не свидетельствует о желании молодого автора противопоставить что-либо оригинальное установкам известного исторического живописца В. Г. Шварца, призывавшего с буквальной точностью копировать поддающиеся изучению реалии воспроизводимой эпохи. Но уже за картину «Выход боярышни из церкви» (1881 г.), отмеченную куда большей самостоятельностью видения, художник получил большую серебряную медаль и звание классного художника 3-й степени.

Особый интерес вызывали у Лебедева XVI–XVII вв. Ими навеяна «Боярская свадьба» (1883 г.)³⁶ – первое его большое историческое полотно, демонстрировавшееся в 1884 г. на XII выставке передвижников. На картине художник изобразил свадьбу XVII в., тот ее момент, когда после венчания и свадебного пира молодые отправляются в опочивальню. Царит веселье. Подвыпивший отец новобрачного о чем-то беседует с пьяным гостем. Жена

³⁵ Сопочинский О. Клавдий Васильевич Лебедев. – М. – Л., 1948.

³⁶ Хранится в ГТГ. Опубликовано: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Серия Живопись XVIII–XX вв. Книга первая (А–М). – М., 2001. – С. 339. (Далее: ГТГ. Каталог...)

последнего пытается уговорить развеселившегося супруга. В глубине, в левой части картины, пожилой боярин с иконой, чинно исполняющий возложенное на него поручение. Около него – пожилая женщина, мать одного из новобрачных. Она недовольна тем, что нарушается порядок шествия, торжественный и чинный ход обряда. Общая композиция построена таким образом, что главное внимание сосредоточено на центральной группе, где находятся молодые. Новобрачная выглядит уставшей и от долгого обряда и тяжелого венчального платья. Ее лицо скрыто под фатой. Молодой муж изображен в ярко-голубом нарядном кафтане и в красных сафьяновых сапогах. Он чувствует себя страшно неловко из-за новой, впервые надетой одежды, и из-за огня перекрестных взглядов. Смущенный тем, что стал центром всеобщего внимания, он остановился в нерешительности, неуклюже раздвинув ноги и опустив руки. Сваха же в вывернутой наизнанку лисьей шубе приготовилась осыпать молодых хмелем. Все действие разворачивается не в боярских хоромы, а в тесных сенях дома с низким потолком. Звонкая красочность цветовых пятен диссонирует с простотой обстановки, среди которой разворачивается действие картины. В целом колорит картины, по мнению критиков, больше напоминает шумное веселье деревенских свадеб с их обрядами и пестрыми нарядами. Хотя художник изобразил боярскую свадьбу, но возникает чувство, что модели своих персонажей он нашел среди крестьян. Такая трактовка образов вызвала различные замечания. Критика оценила картину неоднозначно. «Санкт-Петербургские ведомости» писали, что представленные здесь «типы невозможны, безобразны до крайности, на них противно смотреть». В. В. Стасов, напротив, посчитал самым привлекательным в «Боярской свадьбе» именно «типы и характеры, превосходно поняты и выраженные». По мнению О. Сопоцинского, художник «предстал в этой картине как законченный мастер исторической жанровой сцены»³⁷. Имя Лебедева приобрело известность. В 1888 г. Константин Савицкий в письме В. М. Васнецову, размышляя о развитии исторического жанра, отметил, что «москвичи будто главенствуют в этом; говорят, что большие вещи можно ждать от Лебедева».

Такой «большой вещью» стало полотно «Марфа Посадница. Уничтожение новгородского веча» (1889 г.), впервые показанное публике в 1891 г. на XIX выставке передвижников³⁸. Обратиться к столь масштабной теме художника заставил пример наполненных трагическим пафосом картин В. И. Сурикова. Уйдя от бытописания, он нашел тему в истории древнего Новгорода. В основу картины лег переломный, трагический период в истории Новгорода – падение боярской республики и покорение ее Московским государством. На картине изображен последний момент крушения всякой надежды новгородцев на восстановление самостоятельности их республики.

По приказу Ивана III воины увозят в Москву вечевой колокол – символ новгородской вольницы. Огромная площадь заполнена народом. Не в силах что-либо предпринять новгородцы безмолвно провожают колокол. На переднем плане зритель видит лежащих на снегу под стражей новгородцев, попытавшихся оказать сопротивление воле Московского государства. На первом плане картины изображена и Марфа Борецкая с сыном. Ее лицо, обращенное лицом к зрителю, застывшее и сосредоточенно. Фигура неподвижна. На картине правительница Марфа видится женщиной, затаившей в себе горечь утрат и кажущейся способной на великие жертвы, на перенесение великих страданий. В картине «Марфа Посадница. Уничтожение новгородского веча» Лебедев, по словам О. Сопоцинского, «проявил свою способность изображать сильные страсти и высокий драматизм переломных исторических событий»³⁹.

³⁷ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 10.

³⁸ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог – С. 339–341.

³⁹ Сопоцинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 21.

В продолжение древнерусской тематики в 1894 г. появилась картина «Полоняник», исполненная по мотивам рассказа Н. А. Полевого «Русский полоняник»⁴⁰ из времен монголо-татарского ига, признанная лучшей станковой исторической работой художника. В этом же ряду стоят «Угощение шута» (1892 г.), «Дурка» (1892 г.), «В Московском приказе XVII в.» (1898 г.), «Царь Иван IV Грозный, просящий игумена Кирилла благословить его в монахи» (1899 г.), «Отдохнул» (1900 г.), «К боярину с наветом» (1904 г.)⁴¹.

Среди произведений Лебедева, посвященных крупным событиям и деятелям русской истории, особо выделяется «Смерть царя Федора Алексеевича» (1896 г.), за которое автор в 1897 г. удостоился звания академика. Далее последовал живописный цикл, изображающий Петровскую эпоху: «Царевич Петр Алексеевич и дьяк Зотов» (1903 г.), «Прощание царицы Н. К. Нарышкиной с братом Иваном перед тем, как выдать его стрельцам» (1908 г.), «Петр I в Саардаме» (1908 г.). В 1911 г. исторические работы Лебедева были литографированы и изданы в виде альбома. Произведения художника часто воспроизводились в периодических изданиях, особенно в журнале «Нива». В 1890-1910-е гг. «почти в каждом номере этого популярного журнала можно было встретить репродукции с картин Лебедева и добрые слова о нем тогдашних критиков (А. А. Сидоров, И. Э. Грабарь), отмечавших искренность и мастерство его работ»⁴².

О. Сопочинский отмечает, что «картины К. В. Лебедева обладают одним очень ценным качеством – возможностью быстро прочесть композицию. Зритель, даже не зная заглавия, легко улавливает нить рассказа. Малейшая деталь является в картине необходимой и не становится лишней»; Лебедев, по словам исследователя, «непревзойденный и увлекательный рассказчик»⁴³.

Будучи с 1891 г. членом Товарищества передвижных выставок, Лебедев не остался в стороне от известного пристрастия художников этого круга к жанровой живописи, ограничившись здесь, правда, весьма скромными по замыслу и по формальным приемам работами, что, однако, не помешало ему достичь в них весьма широкого социально-бытового обобщения. Таковы полотна «К сыну» (1894 г.)⁴⁴, «На родине» (1897 г.)⁴⁵, «Что-то случилось», «В церкви», «Иконописец» и другие.

Главным событием в творческой биографии Лебедева стала роспись Вознесенского собора в городе Ельце (совместно с товарищем по передвижническому цеху академиком Алексеем Ивановичем Корзухиным). Над реализацией елецкого проекта Константина Тона, известного авторством храма Христа Спасителя в Москве, трудился с 1845 г. архитектор Александр Каминский⁴⁶. В 1877 г. начались штукатурные работы, а потом за дело взялись художники. Поистине титаническая работа длилась шесть лет. Только в храмовой части насчитывается более 220 стенных росписей, живописных полотен, иконописных работ. Верхний купол, паруса, настенные росписи над иконостасом, верхний ряд икон в самом иконостасе и центральный образ – «Распятие Христа» принадлежат кисти А. И. Корзухина. Остальные настенные росписи и иконы иконостаса выполнены Лебедевым. Он заполнил два нижних яруса центрального, написал иконы для левого и правого иконостасов, расписал стены и столбы храмовой части собора.

⁴⁰ Хранится в ГРМ.

⁴¹ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

⁴² Пушкирев В. А. Незабытые картины // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 121.

⁴³ Сопочинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 20–21.

⁴⁴ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

⁴⁵ Хранится в ГТГ. Опубликовано: ГТГ. Каталог... – С. 342–343.

⁴⁶ Подробнее об особенностях строительства собора см.: Горлов В. П., Новосельцев А. В. Елец веками строился. – Липецк, 1993. – С. 277–287.

Своеобразным продолжением этой работы можно назвать создание Лебедевым иллюстраций к библейским книгам. В итоге появился целый цикл произведений, отлитографированных и изданных в начале XX в.⁴⁷ Заказчиком этой работы выступил известный книгоиздатель И. Д. Сытин. По данным В. Пушкарева, в 1908 г. художник исполнил 60 иллюстраций к Ветхому Завету⁴⁸, которые неоднократно воспроизводились в том или ином виде. Все вместе эти работы были изданы товариществом И. Д. Сытина уже после смерти художника в 1917 г.

В 1909 г. Лебедев предпринял новую работу и создал акварелью новые иллюстрации к Ветхому и Новому Заветам. К Ветхому Завету вместо 60 художник оставил только 43 иллюстрации. На сегодняшний день известно, что их сохранилось 94 сюжета⁴⁹, из которых 51 посвящен Новому Завету. Все они снабжены отсылками к текстам Библии. 94 акварели-иллюстрации, сохранившиеся в частной коллекции, были выполнены на серой французской бумаге размером 30×47 см. Композиции иллюстраций решены с большим мастерством, свободны и энергичны как по рисунку, так и по живописи. В них присутствует академическая традиция, ощущаются приемы церковного монументального искусства. При создании этого крупного цикла цветных иллюстраций Лебедев использовал опыт библейских эскизов А. А. Иванова, живописного цикла В. Д. Поленова, библейских тем М. В. Нестерова. Ориентировался он и на двухтомное издание Г. Доре, чрезвычайно популярное в XIX в. По мнению Т. Карповой, «лебедевские акварели близки Доре по различной стилистике интерпретаций событий Ветхого и Нового Заветов: иллюстрации к Ветхому Завету – драматичны, это многофигурные композиции, сцены битв и поединков; тут, как и Доре, Лебедева привлекают драмы и битвы ветхозаветной истории, действие сильных страстей»⁵⁰. Различны художественные приемы, используемые мастером при создании ветхозаветных и новозаветных иллюстраций. «Если листы к Ветхому Завету эскизные, намечают лишь главные узлы композиций, светотеневое и пространственное решение, – пишет Т. Карпова, – иллюстрации к Новому Завету значительно более академичны, статичны, следуют за традиционными иконографическими канонами. Заметно, что иллюстрации к Ветхому и Новому Завету отличаются разной степенью законченности и проработанности деталей»⁵¹.

Цикл иллюстраций, созданных Лебедевым, от всех предшествующих отличает подробность, большое многообразие сюжетов. Очень подробно проиллюстрированы чудеса, притчи и явления Христа после Воскрешения. На фоне работ других художников (В. Г. Перов, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, П. Г. Антокольский, В. В. Верещагин, В. Д. Поленов и другие) иллюстрации Лебедева «выглядят весьма архаичными»⁵². По мнению Т. Карповой, «работы К. Лебедева можно считать стремлением мастера к адекватному отражению «Божественного» текста... Акварели Лебедева сохраняют связи с многовековой традицией изобразительной трактовки «Великой книги»»⁵³.

В 1880-е гг. художник начинает серьезно заниматься иллюстрированием книг, и со временем иллюстрирование занимает все более заметное место в его творчестве. Среди первых известных опытов в данной области – иллюстрации к ряду рассказов из «Записок охотника» И. С. Тургенева, датированные 1883–1884 гг. Выполненные с большим мастерством и глубоким пониманием поэтичности тургеневской прозы, они вызвали столь широкий интерес

⁴⁷ Лебедев К. В. Картины по Священной истории Ветхого Завета. – М., 1911–1912. – Вып. I–V; Лебедев К. В. Альбом картин, посвященных истории Нового Завета. – М., 1916.

⁴⁸ Пушкарев В. А. Незабытые картины... – С. 122.

⁴⁹ Справочная статья в Каталоге Третьяковской галереи дает сведения о создании около 100 листов. См.: ГТГ. Каталог... – С. 339.

⁵⁰ Карпова Т. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 123.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 125.

⁵³ Там же.

у читающей публики, что почти сразу же были изданы в виде отдельного альбома, обложку которого весьма оригинально оформил Лебедев. Единственный исследователь творчества Лебедева О. Сопочинский по поводу иллюстрирования «Записок охотника» писал: «Художник создал галерею ярких образов русской деревни. Особенно удаются ему типы крестьян, которых он рисует с неизменной симпатией. В отдельных иллюстрациях Лебедев достигает большого драматизма; обнаруживается, что он глубокий и острый психолог. Самыми удачными являются иллюстрации к «Малиновой воде», «Бурмистру», «Бирюку»⁵⁴. До сих пор иллюстрации Лебедева к «Запискам охотника» признаются непревзойденными.

В оформлении многотомного издания Кутепова «Великокняжеская, Царская и Императорская охота на Руси» Лебедев принял достойное участие наряду с прославленными мастерами⁵⁵. Второй том открылся выполненным им фронтисписом «Выезд царя Алексея Михайловича на соколиную охоту из Спасских ворот г. Москвы»⁵⁶. Замечательны и другие его произведения, помещенные в «Царской охоте»: «Отведывание» соколов под селом Коломенским стольником и московским ловчим А. И. Матюшкиным послу Римского императора Леопольда барону Маейербергу», «Пожалование из рядовых сокольников в начальные в присутствии Царя Алексея Михайловича», «Вечер на Измайловском потешном дворе г. Москвы в начале XVIII столетия», «Привоз и сдача подсокольничему соколов на Семеновском потешном дворе г. Москвы холмогорскими помытчиками в конце XVII столетия», «Обучение соколов. «Выноска и справка» на Семеновском потешном дворе г. Москвы кречетниками и сокольниками», «Император Александр II разговаривает с крестьянами в лесу на охоте», «Сострунка медведя в лесу», «Доклад императору Александру II в доме князя Путятина в Бологом во время охотничьей поездки». Изображения соколиной охоты и царских сокольничих, созданные для книги, прославили имя Лебедева. С тех пор воспроизведение лебедевской версии стало почти хрестоматийным. И по заслугам: композиция торжественной царской кавалькады не только точна по построению, но и предельно живописна.

Для проводимого анализа важен следующий момент: в работе «Выезд царя...» присутствует подпись-цитата из сочинения Алексея Михайловича «Уложения сокольничья пути». Короткая цитата и инициал написаны Лебедевым. За основу орнамента инициала «Б» взят антропоморфный орнамент новгородских рукописей XIV в. (сидящий на земле человек держит в руках ствол дерева, крона которого образует перекладину буквы Б, а корни завершают оформление петли). Его контур выписан киноварью, а фон заполнен синей и красной красками. Текст: «Будите охочи, забавляйтесь, утешайтесь сею доброю потехою, зело потешно и угодно и весело, да не одолеют васъ кручины и печали всякия» написан красной краской, имитирующей киноварь. Это полуустав, характерный для старообрядческих рукописных книг XVIII–XIX вв., в основу которого они в свое время положили шрифты строчечных дониконовских изданий. Уровень письма и рисунок инициала свидетельствуют о профессиональном владении художником древними орнаментами и письмом и хорошем знании древнерусской книжной традиции, а также изданий древнерусских орнаментов, таких как альбомы В. И. Бутовского и В. В. Стасова. Размещение короткого текста из сочинения государя Алексея Михайловича по отношению к иллюстрации, компоновка листа и общая композиция также говорят о хорошем знании древних книжных традиций, хотя рисунок выполнен в академических традициях XIX в.

Нет сведений о создании Лебедевым полных рукописных книг. Но необходимость анализа его творчества существует, так как художник часто в своих книжных графических работах использовал традиции рукописной книжности. Именно это знание отечественной

⁵⁴ Сопочинский О. Клавдий Васильевич Лебедев... – С. 12.

⁵⁵ См.: Переписка К. В. Лебедева и Н. И. Кутепова // РН РНБ. – Ф. 1000 (Собрание отдельных поступлений).

⁵⁶ Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век. – СПб., 1898. – Т. II.

старины и книжных традиций Древней Руси позволило Лебедеву талантливо проиллюстрировать ряд произведений известного русского писателя П. Н. Полевого. В послесловии к «Историческим рассказам и повестям», увидевшим свет в Издательстве А. Ф. Маркса, И. Н. Полевой написал: «Главным поводом к напечатанию этой книжки я считаю счастливую случайность моих дружеских, искренних и близких отношений к высокоталантливому нашему художнику Клавдию Васильевичу Лебедеву: он сам вызвался создать роскошную иллюстрацию к некоторым из моих рассказов, которые почему-то прилипли ему по сердцу. Первый десяток этих рисунков, показанный мною Адольфу Федоровичу Марксу, известному издателю «Нивы», произвел на него такое впечатление, что он решился предпринять роскошное издание сборника моих рассказов с иллюстрациями К. В. Лебедева и выполнил это предприятие со свойственной ему любовью к делу и щедростью»⁵⁷. В послесловии Петр Николаевич Полевой также счел необходимым дать и описание всех имеющихся в книге виньеток, инициалов, заставок и концовок, исполненных в книжных традициях древнего и нового времени. Приведем это описание полностью:

«Все большие рисунки, гравированные на меди и приложенные к книге на листах эстампной бумаги, представляют собой отдельные сцены рассказов; они помещены против тех самых страниц текста, с которых заимствовано их содержание, а потому и не нуждаются в объяснении. Но многие из небольших рисунков и виньеток представляют собой такие предметы бытовой обстановки древней Руси, которые давно уже утратили всякое значение в нашем нынешнем обиходе, и потому могут оказаться не совсем понятными для наших читателей. Приведем здесь некоторые истолкования.

На стр. 22 в конце рассказа «Ненароком» изображен свадебный каравай на блюде, венчальные свечи и шитый убрус – обычные принадлежности старинной русской свадьбы.

На стр. 37 в заключение рассказа «Божья гроза» изображены древняя рипида, древний архипастырский посох и архиерейская митра древнего вида; все эти предметы зачерчены художником с церковных древностей, хранящихся в ризнице Новгородского Софийского собора.

На стр. 75 в конце рассказа «Поп-богатырь» изображена кадьница (конца XVI – начала XVII в.), хранящаяся в ризнице Успенского собора в Москве.

На стр. 102 в конце рассказа «Невинный страдалец» виньетка представляет часовню, ныне существующую в селе Неробе на месте заключения Михаила Никитича Романова.

На стр. 103 заглавная буква Н к началу повести «В одной могиле» помещена на щите, снятом с одного из многих щитов, хранящихся в Оружейной Палате. Это круглый выпуклый, медный щит, с двойным ободом, с мягким цветным матерчатым подбоем и бахромой по краям. Такие щиты были, вероятно, скорее принадлежностью парадного воеводского вооружения, нежели составной частью боевой воинской сбури или доспеха.

На стр. 143 в конце той же повести изображено на развалинах Смоленской стены разбитое стенное орудие. Эскиз этого орудия был зарисован художником в С.-Петербургском Артиллерийском музее.

На стр. 144 заглавная буква к рассказу «Посол государев» поставлена в «столбце» грамоты, к которой приложена печать восковая и привешена, сверх того, на шнурке, печать «створчатая, вислая». Чернилица, поставленная на грамоте, также зачерчена с древнего образа дьяческих чернилиц – медных, узорчатых, цепочкой прицепляемых к поясу.

На стр. 201 в конце того же рассказа помещен «сорочек» соболей в том виде, в каком наши посольства подносили их в дар иноземным государям. Эти сорока соболей связывались обыкновенно крепко накрепко мордками в один пучок, от которого красивой пушной кистью расходились шкурки с хвостами. Весь «сорочек» прикрывался цветным тафтяным

⁵⁷ Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести. – СПб., 1892. – С. 471.

или матерчатым чехлом. На нашей виньетке на такой «сорочек» надета цепочка с медалью – один из весьма обычных даров, которыми иноземные государи награждали наших послов.

На стр. 220 в конце рассказа «Смелым Бог владеет» виньетка составлена из обычного в старину разбойничьего оружия – ножа, кистеня, топора и дубины.

На стр. 239 в конце рассказа «Русский полоняник» виньетка представляет колодку, то есть простейший вид оков, от которого произошло и русское название заключенников – колодниками. Колодки бывали ручные и ножные. Через колодку на нашей виньетке перекинуты и доныне употребляемые кандалы, то есть цепь с наножным кольцом.

На стр. 341 заключительная виньетка к рассказу «Государев кречатник» составлена из важнейших принадлежностей соколиной охоты. Налево видим клобучок, которым прикрывали на охоте голову и глаза ловчей птицы (то есть клобучечили ее); тут же видим и расшитую пер статую рукавицу сокольника, на которой он держал птицу, и серебряные колокольцы, которые прикалывались к хвосту птицы, и бубен с воцагою, которою ударяли в бубен, и серебряный рог. Сокольники трубили в рог и били в бубен, призывая птицу спуститься с той выси, на которую она взвилась за добычей.

На стр. 342 начальная буква М к рассказу «Птичка-невеличка» обставлена обычными шутовскими принадлежностями: тут и полосатый шутовской колпак, и палка с пузырем, в который брошено несколько горошин, и треугольник с погремушками и мохрами»⁵⁸.

Из приведенной цитаты достаточно хорошо видно, что для оформления книги помимо обычных иллюстраций художник использовал историзованные и сюжетные инициалы и сложные композиции для составления концовок. В их создании Лебедев опирался на исторически сложившуюся русскую и западноевропейскую книжные традиции.

При иллюстрировании и оформлении исторических повестей Л. Жданова, выпущенных издательством А. Ф. Девриена⁵⁹, мастер использовал классические древнерусские орнаменты: для рисунка заставок и концовок были взяты тератологический и геометрический орнаменты новгородских рукописей XII–XIV вв.

В конце 1890-х гг. Лебедев иллюстрирует и оформляет исторические произведения Общедоступной библиотеки А. Д. Ступина, создавая заставки и сюжетные инициалы к рассказам П. Н. Полевого и русским былинам⁶⁰. Активно сотрудничает с издательством И. Д. Сытина, иллюстрируя Сытинский настольный календарь. Он создает рисунки к житиям святых, издаваемых под редакцией В. В. Тулупова⁶¹. Среди самых известных работ К. В. Лебедева – иллюстрации к «Бахчисарайскому фонтану» А. С. Пушкина⁶² и «Князю Серебряному» А. К. Толстого⁶³. Рисунки Лебедева публикуются в «Историческом вестнике»⁶⁴, в журналах «Нива» и «Солнце России» за 1911–1913 гг. Тогда же он становится преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а затем профессором натурного класса Высшего художественного училища при Санкт-Петербургской Академии художеств (1894–1898 гг.), действительным членом которой был избран в 1906 г.⁶⁵ Умер К. В. Лебедев 21 сентября 1916 г. Последняя его работа – историческая картина «Иван Грозный» – осталась неоконченной.

⁵⁸ Полевой П. Н. Исторические рассказы и повести... – С. 467–468.

⁵⁹ Жданов Л. Царь Иоанн Грозный. – СПб., 1904.

⁶⁰ Например, см.: Сказка о славном русском богатыре Добрыне Никитиче. – М., 1887.

⁶¹ Сытин И. Д. Страницы пережитого // Жизнь для книги. – М., 1982. – С. 87–88.

⁶² Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан. – СПб., 1899.

⁶³ Толстой А. К. Князь Серебряный. – СПб., 1892.

⁶⁴ Переписка К. В. Лебедева с П. Н. Полевым за 1890–1896 гг. // ГРМ ОР. – Ф. 14.-Ед. 67.

⁶⁵ Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: 1764–1914. СПб., 1914. – Ч. I. – С. 282.

Глава 4. «Ясновидец и правдолюбец минувших жизней» А. П. Рябушкин (1861–1904 гг.)

§ 1. Творческий путь А. П. Рябушкина

Андрей Петрович Рябушкин – еще один из тех художников, которых пригласил Н. И. Кутепов для иллюстрирования второго и третьего томов своего исследования по истории охоты.

К середине 1890-х гг. А. П. Рябушкин был известен не только как исторический живописец, но, прежде всего, как блистательный книжный и журнальный график, легко справляющийся с иллюстрированием самых разнообразных сочинений.

Рябушкин родился 17/29 октября 1861 г. «от государственного крестьянина Петра Васильева и жены его Пелагеи Ивановой Рябушкиной»⁶⁶ в селе Станичная Слобода Борисоглебского уезда Тамбовской губернии. Отец и старший брат Рябушкина были известны как иконописцы, и сам он с детства начал рисовать; ребенком пел в церковном хоре (его музыкальность и позднее привлекала внимание). Помогая отцу и старшему брату в иконописных работах, Рябушкин приобретал первые навыки в живописной технике, задумывался о композиции и цвете. Близкий друг Рябушкина И. Ф. Тюменев (1855–1927 гг.) написал впоследствии: «Художество у него было в крови»⁶⁷. Отец будущего художника умер рано, и неизвестно, как сложилась бы его жизнь, если бы не счастливое обстоятельство: летом в доме Рябушкиных останавливался бывавший наездами в Борисоглебском молодой художник А. Х. Преображенский. Рисунки крестьянского мальчика поразили его, и он стал давать уроки, а затем проявил большое участие в судьбе талантливого мальчика и помог уехать ему в Москву для обучения в Училище живописи, ваяния и зодчества, в которое он поступил в 1875 г. Его учителями стали художники-передвижники И. М. Прянишников, В. Г. Перов и блестящий рисовальщик-академист Е. С. Сорокин. Именно его требовательность к чистоте линий и красоте форм в рисунке сообщилась его ученикам и придала их работам «благородный оттенок познания классики»⁶⁸. Историю в Училище читал В. О. Ключевский. Товарищами и современниками Рябушкина стали А. Е. Архипов, С. А. Коровин, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, С. В. Иванов. Рябушкин примерно учился. Вскоре на ученических выставках появились первые жанровые работы начинающего художника: «Сцена у дьячка» и «Крестьянская свадьба». Первую большую картину «Крестьянская свадьба», написанную Рябушкиным в 1880 г., часто называемую критиками «бойким ученическим эскизом»⁶⁹, приобрел П. М. Третьяков.

В 1882 г. Рябушкин переехал в Петербург и поступил в Академию художеств «по натурному классу в академисты»⁷⁰, где его учителями были выдающиеся исторические живописцы – представители академической школы В. П. Верещагин, К. Б. Вениг, П. П. Чистяков, Б. П. Виллевальде. Его учителем и наставником стал выдающийся русский художник-археолог, создатель русского национального стиля Ф. Г. Солнцев. Его влияние проявилось в неукоснительном соблюдении Рябушкиным историко-археологической точности в создава-

⁶⁶ Дела правления Императорской Академии художеств за № 137 (1882). Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. – СПб., 1913 (?). – С. 9.

⁶⁷ Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 10.

⁶⁸ Машковцев Н. Вводная статья // Андрей Петрович Рябушкин. Альбом. – М., 1960. – С. 4.

⁶⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 15.

⁷⁰ Там же С. 16.

емых исторических полотнах. Ф. Г. Солнцев никогда не преподавал в Академии, но по линии Министерства внутренних дел более 30 лет (с 1868 г.) осуществлял попечительские работы за стипендиатами из государственных крестьян – учащимися в Императорской Академии художеств. В течение нескольких лет, приходя за стипендией, Рябушкин учился у академика Солнцева древнерусскому письму, советовался о композициях, получал частные заказы, имел так необходимый для него дополнительный заработок⁷¹.

Жизненный путь А. П. Рябушкина в искусстве напоминает путь Ф. Г. Солнцева и, прежде всего, их общим стремлением осмыслить прошлое России и донести до своих современников живой дух этого прошлого и тем самым утвердить национальный стиль. В годы учебы в Академии Рябушкин несколько раз ездил по древнерусским городам и землям. Так, летом 1886 г. Рябушкин вместе с А. Е. Архиповым поехали на этюды в Рязанскую губернию. Эта поездка оказалась весьма плодотворной, из нее Рябушкин привез материал для будущих произведений: этюды, несколько альбомов рисунков, наброски, заметки. Результатом поездки стала первая большая академическая картина «Ярмарка в Рязанской губернии» (1886 г.).

Под впечатлением поездки одним из первых Рябушкин в 1887 г. изобразил сельскую проселочную дорогу в небольшом полотне «Дорога». Тема дороги имела всегда в русской культуре сокровенный смысл, поскольку воспринималась в связи с христианским представлением о земной жизни как пути в вечность. Поэтому и получила глубокое истолкование в литературе. Тема дороги, неизбежно связанная со временем, стала важной и для живописи. Высоко оценивая это небольшое полотно Рябушкина, указывая на его особенности и сопоставляя его с картиной С. А. Коровина «К Троице» (1902 г.), искусствовед Н. Н. Третьяков отметил: «В обоих случаях движение путников по дороге строится из глубины пространства.

⁷¹ Дневники Ф. Г. Солнцева за 1888–1890 гг. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142–144. В дневниках Ф. Г. Солнцева содержится ценнейшая информация, раскрывающая характер его отношений с подопечными студентами, в частности, его работа с А. П. Рябушкиным. Цитируем здесь эти уникальные материалы. В Дневниках за 1888 г. имеются следующие записи: «20 января. Был в МВД в ГК, получил ученические стипендии. Были Кузнецовский, Поляков, Рябушкин. 8 апреля. В АХ утвердили отчет. Котырло не застал. Оставил ему записку, и он вечером прислал Рябушкина, которого надо рекомендовать М. И. Семевскому как писца в старинном вкусе. Отдал отчет о вспомоществовании ученикам МВД к празднику Пасхи. 27 апреля. В 10 ч. Рябушкин на старинной манере написал к 3 часам адрес на свитке, адрес, сочиненный М. И. Семевским А. Н. Майкову. И я также кончил орнаменты. Рябушкину дал за работу 6 рублей. 20 октября. Получил требовательную ведомость, а Г. Н. получил ученические стипендии. Вечером раздал Рябушкину, Полякову, Архиповичу. 22 ноября. Ездил в Департамент внутренних дел. Получил требовательную ведомость и разрешение представить учеников АХ на празднике к вспомоществованию. Вечером были Рябушкин, Архипович, Поляков, Кузнецовский и Скляров» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142. – Л. 25, 104, 123, 299, 332). В 1889 г. Ф. Г. Солнцев записал следующее: «20 января. Был в Департаменте внутренних дел, получил требовательную ведомость. Получил ученические стипендии. Были Рябушкин, Скляров, Архипович. 22 января. В начале 3-го часа Рябушкин показывал начатую им картинку «Прогулка боярышни». Потом принес свои работы Ращенко, оставил все рисунки у меня. 4 февраля. Рябушкин для своих картин делал прориси с моих рисунков костюмов. 7 февраля. Был в АХ. Приложил печать к отчету о учениках. Просили похлопотать за Рябушкина как за лучшего, почти первого ученика. Он, как мой хороший и даровитый стипендиат, помогает своим родным и стипендию отсылает в Москву брату, а сам ест заработками и нажил долга 260 рублей. 10 февраля. В МВД поджидал В. Л. Попова, советовался, как избавить лучшего ученика АХ от долга 260 рублей, которые он нажил, помогая родным, и платил из своей стипендии за брата, а сам жил, зарабатывая трудами. В АХ виделся с П. Ф., инспектором и др. Хлопотали в пользу Рябушкина. 20 февраля. В Департаменте внутренних дел получил требовательную ведомость. Получил ученические стипендии. Вечером были Скляров, Архипович, Поляков, Рябушкин. Им выдал стипендии. 11 марта. Были Ращенко и Рябушкин. 13 марта. Был Рябушкин. Им разрешено писать программы. 25 марта. Получил из МВД 2 письма с талоном в 30 рублей на похороны Афанасию Архиповичу и уведомление о изготовлении талона в 300 рублей вспомоществовании ученику Рябушкину. 27 марта. Получил 30 рублей на похороны А. Архиповича, Шагину выдал стипендию, Рябушкину дал свою карточку, с которой он должен явиться к В. Л. Попову и от него взять талон на получение 300 рублей в Г. К. вспомоществования. 20 апреля. Вечером Рябушкин, Явнишко, Зыбин. 3 ноября. Кончил рисунок адреса Рубинштейну. 5 рублей Рябушкину за написание текста на рисунке адреса Рубинштейну. Ученик Рябушкин 2 золотую медаль за программу «Ангел выводит св. ап. Петра из темницы», а Поляков за рисунок с натуры» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1889 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 143. – Л. 25, 27, 40, 75, 77, 87, 92, 284, 312). В Дневниках за 1890 г. отмечены следующие факты: «20 января. Рябушкину выдал стипендию за январь и дал ему рисунок, на который просил с фотографии нарисовать маленькую головку девушки. 28 января. К концу обеда явился Рябушкин. Работа его весьма неудачна. 31 января. Рябушкин приносил им нарисованный с фотографии портрет покойной дочери М. И. Семевского. «Удачно» (Дневник Ф. Г. Солнцева за 1890 г. // ОР ГРМ. – Ф. 14. № 144. – Л. 44, 47).

Это дает неожиданный эффект остановленного времени. Фигуры идущих как бы застывают в своих позах. К тому же дорога изображается прямой, что также создает особенную выразительность момента движения и образа бесконечности. Эти произведения невольно навевают раздумья и личные воспоминания художника и зрителя»⁷². Подобное построение композиции картины роднит ее с иконой и фреской, что закономерно будет проявляться в творчестве А. П. Рябушкина, родившегося в семье иконописца и начинавшего свою творческую жизнь как иконописец.

В 1880-е гг., подружившись с И. Ф. Тюменевым, он стал часто выезжать в его новгородское имение «Приволье», ставшее своего рода кружком любителей народного искусства. В Петербурге в эти же годы Рябушкин совместно проживал с сыном писателя П. И. Мельникова-Печерского Андреем, впоследствии крупнейшим деятелем Нижегородской архивной ученой комиссии⁷³.

Дружба с замечательными людьми, поездки по России, а также книги, труды русских историков питали творчество художника. Друзья и современники Рябушкина отмечали, что всегда «в его небольшой библиотеке были труды И. Е. Забелина, посвященные русскому быту, по преимуществу XVII в., иллюстрированные путешествия по средневековой России иностранцев Герберштейна и Олеария»⁷⁴. Благодаря «влиянию трудов Солнцева, Забелина, Даля и др. у молодого художника постепенно вырабатывались подлинный интерес и знание бытовой стороны русской старины»⁷⁵.

Пытаясь найти творческие решения при написании обязательных академических программ, художник много работал в академической библиотеке с различными многочисленными увражами. В 1887 г. он создал эскиз на библейскую тему «Эсфирь перед Артаксерксом», «вызвавший целую сенсацию». Эта работа стала свидетельством поиска «исторической точности в обрисовке обстановки и костюмов», стремлением «избежать принятой театральности в разработке «мизансцен» и образов»⁷⁶. Справедливо замечание А. Ростиславова в адрес этой картины, что «на всем совершенно новый тогда налет историчности, который внесло на западе и позднее у нас серьезное изучение исторической и археологической бутафории»⁷⁷ (результат кропотливого собирательства для занятий в Академии художеств различных «увражей» А. Н. Оленина и художественно-археологической деятельности Ф. Г. Солнцева).

Типично академическим по композиции и трактовке стало следующее по времени создания программное произведение – «Исцеление двух слепых» (1889 г.). В 1888–1889 гг. к академическому конкурсу Рябушкин выполнил еще одну программу (о которой в дневниках писал Ф. Г. Солнцев) – «Ангел выводит Петра из темницы». К моменту окончания Академии в 1890 г. молодой художник написал картину «Распятие Иисуса Христа». Первоначальный эскиз как основа будущей картины был утвержден академическим советом.

⁷² Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001. – С. 111–112.

⁷³ Мельников А. П. К характеристике быта раскольников общин начала XIX в. (К заседанию 4 марта 1891) // Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. – Н. Новгород, 1892. – Вып. 10. – С. 496–510; Его же. Нижегородская старина. – Н. Новгород, 1911.

⁷⁴ См.: Машковцев Н. Вводная статья... – С. 6.

⁷⁵ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 24.

⁷⁶ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 8.

⁷⁷ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 20. А. Ростиславов в книге о художнике поделился впечатлениями об этой работе, оставленной в фондах Академии. Он написал: «И вдруг, совсем особая, своя цельность композиции, живые, восточно яркие краски, серьезно разработанная перспектива с оригинально взятой точки зрения, совсем по-новому оригинально задуманные позы фигур, без обычно условного высовывания главных на первый план. Особенно бросалась в глаза реалистическая фигура Артаксеркса, и совсем по-новому разработанные костюмы, каких еще не видели на академических эскизах. Все было нарисовано смело, ловко и живо... Перед эскизом толпились, ученики восхищались... Настолько в Рябушкине бился живой пульс настоящего художника, которому невыносимы шаблоны и который умел своими приемами действовать убедительно.

Работа над темой увлекла Рябушкина. «Здесь он, буквально, превзошел сам себя, – написал А. Воскресенский в биографическом очерке. – Под его руками возникает один эскиз за другим, и среди них оказывается чрезвычайно много даровитых вещей, исчезнувших потом неизвестно куда: он часто бросал их в печку или рвал. Ему хотелось постигнуть сюжет во всей полноте, во всей неисчерпаемой глубине его, и он отдался изучению жизни Христа по Ренану и другим источникам. Его заинтересовал трагизм момента и явилось желание воплотить этот трагизм не столько в самом Христе, сколько в фигурах, окружающих Христа, в общем настроении подавленного ужаса и страдания...»⁷⁸. Отойдя от первоначальной темы, Рябушкин создал «Плач о Христе» – «Голгофу» (в дипломе работа названа «Снятие со креста»⁷⁹), не имеющую ничего общего с первоначальным эскизом. Поступок художника был расценен как дерзкий. Совет лишил его золотой медали. Но президент Академии великий князь Владимир Александрович назначил Рябушкину на два года стипендию из «личных средств Августейшего Президента»⁸⁰. Высоко оценили картину В. Д. Polenov и М. О. Микешин. Высочайшей оценкой творчества стало приобретение полотна П. М. Третьяковым для галереи⁸¹.

Получив по окончании Академии звание классного художника I степени, Рябушкин принял участие в трех Передвижных выставках 1890, 1892 и 1894 гг., но этим ограничилась его связь с передвижниками. С 1899 по 1904 гг. он участвовал во всех выставках «Мира искусств».

Отсутствие золотой медали не дало возможности Рябушкину получить пенсионерскую поездку в Италию или Париж. На средства президента Академии художник отправился по старинным городам России, предпринял плавание по рекам и озерам. Он посетил Москву, Ярославль, Ростов Великий, Романов-Борисоглебск, Новгород, Псков, Киев, побывал на своей родине⁸². Одно время жил в Костромской губернии. Его влекла сюда русская старина, интерес к которой после окончания Академии полностью завладел художником. Рябушкина «начали привлекать вещественные остатки русской старины в крестьянском быте, во многих деталях сохранявшем древнерусские костюмы и обычаи»⁸³. И. Ф. Тюменев рассказывал, что Рябушкин интересовался «каждой мелкой подробностью, каждым старинным костюмом, старинной песней, старинной грамотой, старинной утварью, резьбой на избе, старинным узором на тканях, вышивками на полотенцах». Он запоминал «каждую интересную мелодию, каждое меткое выражение, одним словом, жил, дышал только своим, народным, русским»⁸⁴. Не прошли даром общение с Ф. Г. Солнцевым, работа с его историческими и этнографическими зарисовками костюмов. Поездка по русским городам и монастырям, путешествие по Волге дали ему очень много «в смысле знакомства с подлинниками русской

⁷⁸ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 24–25.

⁷⁹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 32.

⁸⁰ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 28.

⁸¹ История приобретения картины, рассказанная А. Х. Преображенским и записанная А. Воскресенским и А. Ростиславовым, ярко характеризует отношение Рябушкина к своим работам, непонимание порой их исторической и общественной значимости. Приведем эту историю полностью. «Картина была таких размеров, что ее негде было поместить. Решено было перевезти ее в квартиру Преображенского и поставить по диагонали комнаты. Но вместо картины явился сам Рябушкин, очень довольный, и заявил, что продал ее Третьякову. Слава о картине, разумеется, перешла за академические пределы. На вопрос приехавшего посмотреть ее П. М. Третьякова, как автор намерен поступить с ней, последовал ответ: «Разрезать на куски» (весьма потом характерный для Рябушкина способ уменьшать и переделывать свои большие картины). «Зачем? Продайте лучше мне за 500 рублей». Совершенно необеспеченный художник, у которого никогда еще в руках не было такой суммы, ни минуты не задумался и тут же ее отдал» (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 32).

⁸² Рисунки путешествий по городам России частично опубликованы при статье И. Ф. Тюменева. См.: Исторический вестник, 1893. – Март – апрель; 1894. – Апрель – май.

⁸³ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 6

⁸⁴ Цит. по: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 34.

старины, исконно русскими местами и бытом и, особенно, конечно, старинной фресковой росписью»⁸⁵.

Не переставая рисовать, он изучал и отголоски минувшего, и окружающую жизнь, поселившись впоследствии вдали от столицы в имении своего приятеля – художника, литератора, либреттиста И. Ф. Тюменева, а с 1901 г. – в усадьбе художника В. В. Беляева (1867–1928 гг.).

Как самостоятельный живописец Рябушкин впервые выступил в 1890 гг. В 1891 г. он написал замечательную по своему построению, по верности изображения крестьянского быта картину «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии». Это было своего рода продолжение того жанра, к которому он обращался в годы учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и во время обучения в Академии. Но в его первых жанровых картинах запечатлены обрядовые, праздничные стороны деревенской жизни. У Рябушкина постепенно складывался новый тип жанровой картины, характеризующийся отсутствием сюжетного конфликта. В них нет развернутого психологического повествования о поступках героев. Характеристика явления в них строится прежде всего при помощи выразительных деталей обстановки и тонко подмеченных особенностей в поведении и облике людей. Создавая «настроение» торжественности, душевной ясности, художник решает свою главную задачу, связанную с его убежденностью в извечной красоте народа, его обрядов и обычаев.

Первые большие исторические картины «Потешные Петра I в Кружале» и «Сидение о делах царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» были созданы соответственно в 1892 и в 1893 гг. под впечатлением полотен В. И. Сурикова. История России XVII столетия увлекла художника, и он надолго остался в этой эпохе, воспевая не «бунташный» век, а размеренную, освященную традициями жизнь, в которой было свое очарование. Художник отдал предпочтение допетровскому периоду русской истории, разделяя убеждение в относительной целостности его национальной характеристики. У Рябушкина XVII в. – век мирный, патриархальный. Прошлое показано им с бытовой стороны, сюжет сведен к описанию будней людей XVII в. Соответственно и герои превращены в рядовых обитателей Московии: это люди разных слоев, как бы случайно оказавшиеся в поле зрения художника. На первый план вынесены сцены мирной жизни. В характерах людей XVII в., как и в самом темпе их давно ушедшей жизни, отражен своеобразный этический идеал: нравственная цельность и душевное здоровье. И Рябушкину удалось воссоздать Русь не видоизмененную, а ту эпоху, когда быт был устойчив, традиции незыблемы, а столицей была Москва.

1894–1895 гг., по мнению друзей Рябушкина, стали «эпохой наиболее плодотворной»⁸⁶ для художника. На эти годы выпал целый ряд серьезных работ, среди которых выделяются, прежде всего, те, что были созданы под впечатлением поездок по России. Он написал «У Чудотворной иконы» (1893 г.). Затем последовали «Убиение волхва в Новгороде рукою князя Глеба Мстиславича» (1896 г.) и «Мученическая кончина великого князя Глеба Владимировича» (1898 г.). В то же время по инициативе А. А. Карелина при ближайшем участии Рябушкина в качестве члена-учредителя и члена правления возникает Общество художников исторической живописи⁸⁷. В 1895 г. на первой выставке картин исторических живописцев была впервые представлена работа Рябушкина «Московская улица XVII века в праздничный день». В 1896 г. художник написал картину «Семья купца в XVII веке», как бы полностью отвечая вышеприведенным словам А. Бенуа, сказанным, когда Рябушкина уже не было на свете.

⁸⁵ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 34.

⁸⁶ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 31.

⁸⁷ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 32; Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 57.

Опираясь на свидетельства исторических источников, прежде всего на яркие описания А. Олеария, на труды И. Е. Забелина, обладая даром перевоплощаться в людей далекого прошлого, художник впервые в «Семье купца» попытался создать исторический портрет в стилистике эпохи, используя приемы мастеров парсунных портретов XVII в. с их статичностью и орнаментальной ритмикой, то есть «дать типаж времени»⁸⁸.

Среди самых известных исторических полотен Рябушкина – «Боярин» (1896 г.), «В гости» (1896 г.), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.), «Свадебный поезд в Москве» (1901 г.), «Пожалован шубой с царского плеча» (1902 г.), «Московская девушка XVII века» (1903 г.), «Стрелецкий дозор у Ильинских ворот в старой Москве» (1897 г.), «Едут!» (1901 г.). Этим произведениям свойственно сплетение вымысла и точного знания исторического материала. В жажде подлинности, точности деталей сокрылась любовь ко всему художественно выразительному в народной жизни, к ее пестрым контрастам, сочной красочности. В картинах Рябушкина присутствует свобода образной интерпретации прошлого, не позволяющая «превратить историческую картину в наглядное пособие»⁸⁹.

Рябушкин с уверенностью справился с поставленной перед собой задачей создания художественного стиля, синтезировавшего не только завоевания национальной живописи, но и собственные наблюдения, почерпнутые из скрупулезного изучения предметов народного быта, резьбы по дереву, архитектуры, старинного костюма, древнерусской фрески и книжной миниатюры. Огромную роль в творчестве художника сыграло путешествие в компании художников в 1898 г. в Ярославль, Переяславль-Залесский, Александров. Он делал по ходу путешествия зарисовки, «рисунки старины». Рисунки «Александровской старины» опубликовал в «Исторический вестник»⁹⁰.

Рябушкин сделал более восьми копий с фресок с ярославских и ростовских церквей. «Одухотворенность и изящество форм ярославских фресок нашли почти прямое отражение в цветовом и линейном языке картин Рябушкина», – справедливо утверждает В. М. Механикова, одна из исследовательниц творчества художника⁹¹. Эти материалы он использовал при работе над картиной «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.), ставшей одним из высших достижений русской исторической живописи на рубеже двух последних столетий. «При своем появлении картина поражала, прежде всего, цветистостью, несомненно, гармоничной и прочувствованной, и уже по живописи была совершенно новым... явлением. В то время она была одной из самых светлых русских картин, где не было уже ничего коричневого в живописи. Здесь почти впервые сказались живописно цветовые принципы»⁹².

Живопись Рябушкина в этой картине и в других его последующих произведениях необыкновенно нарядна и имеет изысканное цветовое звучание, роднящее ее с русской иконой, фреской и народным искусством. И в этом цветовом звучании присутствует понимание христианской символики цвета. «Цвет в народных произведениях служит не только харак-

⁸⁸ Государственный русский музей. Санкт-Петербург. Живопись XII – начала XX века. – М., 1991. – № 123.

⁸⁹ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 14.

⁹⁰ Исторический вестник. – 1901. – Т. 1–12.

⁹¹ Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин. – Л., 1989. – С. 59.

⁹² Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 63–64. На цвет и его роль в картине обратили внимание и современники, и исследователи творчества Рябушкина. Ростиславов отметил, что художник «проник в оригинальную и чрезвычайно красивую внешнюю особенность форм старинного быта – жизнерадостную цветистость, отнюдь не грубую, но глубоко гармоничную и художественную <...> Он исходил... из увлекавшей его прелести чисто живописных представлений: пестрота чудесных костюмов на фоне цветистых росписей. В картине характерно русское преобладание красного цвета. Синие с разноцветным орнаментом стены, красные свечи, удивительно красивый яркий костюм девочки на первом плане, характерные и внушительные боярыни позади в красном и синем с цветами» (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 64). «Блистательно красива группа женщин в нарядных старинных одеждах на фоне расписанных стен церковного интерьера. Картина играет многоцветьем, влечет красочными переливами, восхищает живописным эффектом оттенков, очаровывает декоративной яркостью, приводит в восторг смелыми цветовыми отношениями», – утверждала В. М. Механикова (Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 53).

теристике предмета, он еще сам обладает известной реальностью, – писал М. В. Алпатов, – поэтому он всегда интенсивен: краски звонкие, яркие, без примесей, без промежуточных тонов»⁹³. Многие исторические полотна Рябушкина воспринимаются как некое красочное видение, возникшее перед взором. Они проникнуты настроением поэтичности, таинственности, почти сказочности. Цвет, сюжеты, композиционное построение – вместе все это создает впечатление изменчивости, мимолетности изображения, напоминающего о навсегда ушедшей красоте.

Картины Рябушкина – «Семья купца в XVII веке» и «Русские женщины XVII столетия в церкви», перевернувшие представления его современников о живописи, композиции и цвете, предстали перед публикой на Парижской международной выставке 1900 г. За эти произведения он получил Почетный диплом⁹⁴.

Художник много работал в области монументальной живописи. Он выполнил эскизы для предполагавшейся росписи Новгородского Софийского собора (1895 г.), эскизы для росписи домового церкви Санкт-Петербургской консерватории, плафон для ее малого зала и эскиз плафона для большого зала (1895 г.). Сделал несколько эскизов внутренней росписи Варшавского православного собора (1903 г.), проект росписи для кафедрального собора в Новочеркасске (1898 г.). С 1896 по 1900 гг. Рябушкин создал картоны для мозаик храма «Спаса на крови» в Санкт-Петербурге, построенного по проекту архитектора А. А. Парланда на месте смертельного ранения императора Александра II⁹⁵.

В 1900 гг. Рябушкин создал несколько работ, композиционные решения которых сближают их с книжной миниатюрой. Это знаменитая большая картина «Едут!» (1901 г.), а также «Боярышня XVII в.» (1899 г.), «Офицер, знаменщик и барабанщик» (1902 г.) и «Петр I на Неве» (1896 г.). Чтобы понять этот композиционный, роднящий с книжной миниатюрой прием, обратимся к известному полотну «Едут!». В нем изображен любопытный московский люд, наблюдающий въезд иностранного посольства в Москву. Живая непринужденность поведения толпы, историческая правда одежд и характеров заставляют поверить, что перед нами фрагмент живой жизни, открывшееся нам из-под завесы времени яркое зрелище. Это впечатление во многом создано именно композиционным построением. Срезав по краям картины фигуры людей, расположив толпу по диагонали (прием, возможный только в книжной графике), художник достиг впечатления динамичности и фрагментарности композиции. Благодаря этому приему зритель может себе представить огромную оживленную толпу, часть которой и предстает на холсте. «При всей кажущейся случайности такого решения, в нем есть та выверенность и образная выразительность, которые принципиально отличают картину от этюда», – отметила Е. Мурина⁹⁶.

⁹³ Алпатов М. В. Сокровища русского искусства XI–XVI веков (живопись). – Л., 1970. – С. 10.

⁹⁴ «Он был доволен этой наградой. По словам одного близкого ему лица, он именно в это время говорил: «Вот теперь только я выучился». Надо думать, эти слова вызвала не одна французская награда, а сознание, что в удавшейся картине он впервые ярко передал свое, к чему так долго подходил и что так упорно выращивал», – писал А. Ростиславов (Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 64).

⁹⁵ А. П. Рябушкин сделал сюжеты: «Исцеление сухорукого», «Исцеление бесноватого отрока», «Хожение Спасителя по водам», «Признание апостола Матфея», «Насыщение пятью хлебами пяти тысяч человек» «Притча о десяти девах», «Исцеление при овчей купели», «Христос в синагоге», «Брак в Кане Галилейской», «Преподобные Антоний и Феодосий Печерские», «Мученики Косьма и Дамиан», «Апостолы Фома и Варнава», «Апостолы Матфей и Андрей», «Преподобный Андрей Критский и Иоанн Дамаскин», «Святые мученицы Людмила и Антонина», «Святые Моисей и Самуил». Для наружных мозаик Рябушкин исполнил семь картонов: «Святой Василий Великий», «Святая Вера», «Святой Игорь», «Святой Иоанн Богослов», «Святой Симон Зилот», «Святые Борис и Глеб», «Михаил Черниговский и боярин Феодор». См.: Бутиков Г. И. Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 1997. – С. 74–79; Его же. Музей-памятник «Спас на крови»: Александр II и его эпоха. – СПб., 2001. – С. 63–64; Нагорский Н. Спас на крови: Храм Воскресения Христова. – СПб., 2004; Воскресенский А. Рябушкин... – С. 33–34.

⁹⁶ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 15.

Проявляя «глубокий и чрезвычайно редкий в те годы интерес к древнерусской архитектуре»⁹⁷, бывая в Новгороде, Рябушкин создает картину «Церковь» («Новгородская церковь», 1903 г.) – строгий, простой, значительный и печально-торжественный образ. Об этой небольшой работе написано немало. При описании этой картины каждый из исследователей находил подходящие поэтические строки (у Тютчева, Майкова, Бунина), раскрывающие ту или иную сторону этого произведения. В контексте нашего исследования лежит вывод, сделанный Н. Н. Третьяковым в его труде «Образ в искусстве». Анализируя образ времени, он написал: «В этой небольшой по размеру картине изображается изба – дом человека, следовательно, и его краткая земная жизнь. А над ней – дом Божий, образ вечности. Невысокий холм, увенчанный древним храмом, является его своеобразным подножием. В композиции ощущимо выступает глубокая мысль художника о Божественном единстве мира русской жизни. Невольно приходят на память слова святого Иоанна Кронштадского: «Перестали понимать русские люди, что такое Русь! Она есть подножие Престола Господня. Русский человек должен понять это и благодарить Бога за то, что он русский».

«В картине, – продолжает Н. Н. Третьяков свои размышления, – Рябушкин сочетает символику с конкретным, даже документальным описанием: образ древнего церковного погоста, два окна в избе – и два колеблемых ветром колокола деревянной звонницы, пирамидальные очертания земляного холма... Здесь нет признаков стилизации под иконопись или фреску, а явлен реальный образ, где-то увиденный и глубоко пережитый художником»⁹⁸.

«Церковь» – одна из последних работ Рябушкина, считающаяся вершиной его художественного творчества в ряду других живописных русских полотен рубежа веков и по величайшей простоте исполнения, и «по той высочайшей взаимосвязи присущих вообще русскому искусству двух начал – конкретного со всеобщим, с философским, того взаимопроникновения высокой идеи в знакомую, почти хрестоматийную оболочку, которое делает реальный образ символом»⁹⁹. Такого уровня высоты символизма и смыслозначимости художник, безусловно, достиг благодаря постоянному соприкосновению с русской древностью, с древнерусским церковным искусством и умению увидеть в нем глубину художественного образа.

Художник стал автором разнообразнейших произведений, среди которых журнальные рисунки, иконы, декоративные панно. Последним произведением живописца является картина «Князь Ухтомский в битве с татарами на Волге в 1469 году» (1904 г.). Оно небольшое, но поразительно монументальное и по характеру композиции, и по колориту, и даже по стремительному движению коня и всадника, заносящего свой меч. С лучшими произведениями древнерусского искусства его роднят лаконизм и колорит. При виде его вспоминаются миниатюры Лицевого Летописного свода, икона «Церковь воинствующая» образ Георгия Победоносца, русский лубок «Битва Еруслана Лазаревича со змеем». Ростиславов увидел в «Князе Ухтомском» образы «Слова о полку Игореве» и старинных русских сказаний о битвах¹⁰⁰. «В стиль Рябушкина это чрезвычайно тонкое и легкое по выполнению произведение вносит совсем новые черты – своеобразно переработанную лубочность, выраженную в нежных, светлых красках».

Картина «Князь Ухтомский» синтезировала в себе все находки и наработки Рябушкина в монументальной и станковой живописи, в книжной графике. Свободно выплеснулось на холст и его умение использовать древнерусские традиции, традиции книжной культуры и русского народного лубка.

⁹⁷ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 10.

⁹⁸ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве... – С. 109–110.

⁹⁹ Механикова В. М. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 99.

¹⁰⁰ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 77.

Само композиционное построение картины напоминает одновременно и фреску, и лубок. Основную часть полотна занимает изображение: стремительно движущийся всадник, занесший меч над убегающим врагом. По нижнему полю на белом фоне расположена подпись, комментирующая изображение (как принято в лубочном построении): «Князь Ухтомский въ битве съ татарами въ 1469 г. на Волге билъ поганыхъ, скачючи по судамъ ослопомъ». Для подписи картины художник выбрал стилизованный печатный шрифт, напоминающий плохой, непрофессиональный устав. Выбором подобного типа письма Рябушкин, хорошо владевший всеми типами письма, по-видимому, хотел подчеркнуть идейную близость полотна народной картине, народному искусству, воспевавшему подвиги своих героев, подчеркнуть значение подвига и его всенародное почитание.

В картине «Князь Ухтомский» ярко прослеживаются корни искусства Рябушкина, которые лежат «частью в народном искусстве, в древней церковной иконописи, в чистой их художественности»¹⁰¹. Картина осталась незавершенной.

Умер А. П. Рябушкин 27 апреля (10 мая) 1904 г. и был похоронен возле церкви в селе Добром¹⁰².

Рябушкин – яркий русский исторический живописец той эпохи, когда историко-бытовая живопись поставила перед собой задачу возрождать и доносить большие эстетические ценности прошлого, утверждать, как совершенно точно подметила А. Верещагина, «своими специфическими средствами положительное: красоту иной далекой жизни, жизни, противостоящей суетности, стяжательству, пошлости современности»¹⁰³. Другим и потомкам Рябушкин «успел оставить мир, который нашел в своей душе среди воспоминаний о русском прошлом»¹⁰⁴. Старина стала для художника «живым свидетельством исконной художественной одаренности народа, связывающей современность с историей»¹⁰⁵. Под его кистью «бытовой жанр потерял свой бытовизм»¹⁰⁶.

«Семья купца» перевернула художественное сознание современной Рябушкину эпохи. В картине А. Н. Бенуа «воочию увидел» запечатленные на полотне и «таинственно ожившие образы Древней Московии», написав об авторе картины следующее: «Рябушкин именно не «исторический живописец» мертвенного академического характера, а ясновидец и правдолюбец минувших жизней. Но как тяжело давался ему этот культ прошлого, как мало кто понимал его в этих исканиях...»¹⁰⁷.

Одним из элементов, связующих прошлое и настоящее, и одним из способов ухода от бытовизма для Рябушкина стали рукописная и старопечатная книжные традиции, обращение к книжной графике. Он сам попытал свои силы в написании нескольких книг, в создании книжных и журнальных иллюстраций с опорой на древнерусские традиции, использовал в своих работах различные типы древнерусского письма. Умелое владение древнерусской каллиграфией, иконографией и изографией, знание традиций иконописи и древнерусской монументальной живописи, книжной культуры помогло Рябушкину создать свой, удивительно неповторимый язык исторического художественного повествования.

¹⁰¹ Там же. С. 81.

¹⁰² Воскресенский А. Рябушкин... – С. 43.

¹⁰³ Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – М., 1973. – С. 95.

¹⁰⁴ Воскресенский А. Рябушкин: Биографический очерк. – СПб., 1912. – С. А.

¹⁰⁵ Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин...

¹⁰⁶ Кириченко Е. И. Русский стиль. – М., 1997. – С. 383.

¹⁰⁷ Цит. по: Савинов А. Н. Рябушкин. – Л., 1973. – С. 54.

§ 2. Книжная графика А. П. Рябушкина и ее особенности

В монографии «Русский стиль», имеющей несколько подзаголовков, среди которых «Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в.» Е. И. Кириченко, уделив внимание творчеству Рябушкина, отметила одну из важнейших его особенностей: для Рябушкина «в настоящем кажется достойным лишь уходящее корнями далеко в прошлое»¹⁰⁸. Таким «настоящим», имеющим глубокие исторические традиции была рукописная книга.

Одним из учителей Рябушкина в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества был выдающийся рисовальщик Е. С. Сорокин, приобщивший к искусству книжной графики многих талантливых студентов, среди которых был и К. В. Лебедев. Первые опыты Рябушкина в книжной графике – создание эскизов книжных обложек и виньеток – относятся к 1880 г.¹⁰⁹

К рукописной книжной культуре, к каллиграфии и изографии Рябушкин стал активно прибегать в годы обучения в Академии. Первые опыты древней каллиграфии, начало освоения древнерусского письма относятся к годам опекуинства его академиком Ф. Г. Солнцевым. В дневниках Солнцева присутствуют сведения о начальных этапах освоения древнерусских типов письма «хорошим и даровитым стипендиатом».

В Дневниках за 1888 г. 27 апреля записано: «В 10 ч. Рябушкин в старинной манере написал к 3 часам адрес на свитке, адрес, сочиненный М. И. Семевским А. Н. Майкову». В 1889 г. 3 ноября: «Кончил рисунок адреса Рубинштейну. 5 рублей Рябушкину за написание текста на рисунке адреса Рубинштейну».

Солнцев приобщил Рябушкина к культуре древнерусского письма, привлекая исполнять заказы на торжественные поздравительные адреса. Солнцев для этих адресов делал рамки и орнаменты, а Рябушкин писал тексты. В это же время молодой художник знакомился с коллекциями рисунков Солнцева, среди которых было много зарисовок предметов древнерусского быта, церковной утвари, священного и царского облачения, древней брони и оружия, архитектурных сооружений. Солнцев отмечал: «4 февраля (1889 г.). Рябушкин для своих картин делал прориси с моих рисунков костюмов»¹¹⁰. В доме у Солнцева Рябушкин познакомился с В. В. Матэ. Благодаря их рекомендации начал сотрудничать с журналами. «С академических лет началась его иллюстрационная деятельность, которая продолжалась до конца 1890-х гг. Иллюстрации эти давали ему заработок и помещались главным образом в «Ниве», «Всемирной иллюстрации» и «Историческом вестнике». Рекомендовали его Солнцев, опекавший тогда вообще учащуюся молодежь из крестьян, В. В. Матэ, у которого Рябушкин одно время учился гравированию и с которым потом близко сошелся, и др.», – отметил один из первых его жизнеописателей А. Ростиславов¹¹¹. По рекомендации Солнцева художник сотрудничал и с главным редактором «Русской старины» М. И. Семевским. «8 апреля. Оставил ему (Котырло Г. А.) записку, и он вечером прислал Рябушкина, которого надо рекомендовать М. И. Семевскому как писца в старинном вкусе», – записал в 1888 г. Солнцев¹¹².

В академические годы Рябушкин также сотрудничал с журналом «Живописное обозрение» и юмористическим журналом «Шут». И те ноты иронии, которые изредка проскаль-

¹⁰⁸ Кириченко Е. И. Русский стиль... – С. 383.

¹⁰⁹ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. № 341. – 9 л.

¹¹⁰ Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 143.

¹¹¹ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 22.

¹¹² Дневник Ф. Г. Солнцева за 1888 г. // ГРМ ОР. – Ф. 14. – № 142.

зывают в его живописи, по мнению Н. Машковцева, «несомненно, обязаны своим возникновением сотрудничеству в этом журнале наряду с таким замечательным художником, каким был А. Ф. Афанасьев»¹¹³.

Сотрудничество с «Историческим вестником» началось с публикаций в 1885¹¹⁴ и 1886¹¹⁵ гг. двух рисунков, сделанных, «очевидно, по особому заказу»¹¹⁶. Рисунок «Марина Мнишек в утро Московского возмущения» сопровождался статьей Н. И. Костомарова, а «Поезд Марфы Посадницы и вечеревого колокола» – статьей Д. Л. Мордовцева. 9 мая 1885 г. Рябушкин писал И. Ф. Тюменеву: «...Сию теперь в Петербурге и работаю. В Исторической выставке познакомился с Мордовцевым и нарисовал к его повести «Отправленную Марфу Посадницу и вечеревого колокол в Москву». К этому рисунку он и пишет теперь текст. Будет помещен в «Историческом вестнике»¹¹⁷.

Исследователи обратили внимание на особенности первых журнальных работ начинающего художника. Так Н. Машковцев писал: «Замечательно, что рисунки Рябушкина, в сущности говоря, не были иллюстрациями. Пояснительные тексты к ним были написаны очень популярным тогда автором исторических романов Мордовцевым и известным историком Костомаровым. Но художник был не столько иллюстратором готовых текстов, сколько соавтором писателя и историка, благодаря чему достигалась теснейшая связь между иллюстрацией и подписью (выделено мной – Г. А.). Это обстоятельство и было причиной той свободы, того своеобразия и оригинальности композиций, которыми всегда отличались рисунки и иллюстрации Рябушкина»¹¹⁸. Н. И. Костомаров, по свидетельству А. Ростислава, считал художника не только полноправным соавтором его исторического материала, но и соавтором исторической концепции, связанной с оценкой личности Марины Мнишек: «По поводу рисунка была переписка между художником и Костомаровым»¹¹⁹, и далее – «Костомаров как бы оправдывал художника за то, что он, согласно хронике Буссова и Петрея, не бывших свидетелями события, снял с Марины «риторический нимб героизма»¹²⁰.

Помимо иллюстраций в этих номерах «Исторического вестника» были помещены виньетки «заурядного тогдашнего иллюстрационного типа»¹²¹. Недостатки рисунка заставок и виньеток были, скорее всего, связаны с тем, что в это время художник, увлекаясь иллюстрацией и осваивая древнерусскую каллиграфию, не уделял должного внимания виньетке, пока не осознал ее смыслового предназначения и роли в подаче текста. Хотя в конце 1880-х гг. для академических балов и концертов и для исторического хора в Приволье при создании программ Рябушкин использовал виньетки¹²². «Он был большой мастер в области виньеток, афиш, стильной русской орнаментики и пр., – утверждал А. Воскресенский. – Удивительное изящество рисунка, тонкость исполнения, вкус поражали каждого, кто хоть сколько-нибудь умеет ценить эти качества»¹²³.

Роль иллюстрации была правильно и грамотно осмыслена художником. «Количество иллюстраций, рисунков, набросков, сделанных Рябушкиным, громадно. По приблизитель-

¹¹³ Машковцев Н. Вводная статья... – С. 12.

¹¹⁴ Исторический вестник. – 885. – № XI, январь. – С. 5–11.

¹¹⁵ Исторический вестник. – 1886. – № XXIII, январь.

¹¹⁶ Ростислав А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 22.

¹¹⁷ ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 226.

¹¹⁸ Машковцев И. Вводная статья... – С. 6.

¹¹⁹ Ростислав А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 23.

¹²⁰ Там же. С. 22.

¹²¹ Там же. С. 23.

¹²² См.: Список произведений Рябушкина / Ростислав А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 85; ОР РНБ. – Ф. 796. – Оп. 2. – Ед. 90.

¹²³ Воскресенский А. Рябушкин... – С. 15.

ному подсчету всего их было около двух тысяч. <...> Весьма возможно, что той долей популярности, которой пользовался Рябушкин, он гораздо больше обязан своим многочисленным иллюстрациям, чем очень немногочисленным картинам последних лет», – засвидетельствовал А. Ростиславов¹²⁴.

Тонкость и изящество, красота в черте – все то, что было характерно для древнерусской книжной миниатюры и фресковой живописи, – все проявилось уже в ранних графических работах Рябушкина. Испытывая «влияние трудов Солнцева, Забелина, Даля», благодаря предпринимаемым путешествиям по древнерусским городам и землям в работах стали больше проявляться знание бытовой стороны русской старины, подлинная историчность и подлинное проникновение в эпоху. Иногда в своих иллюстрационных работах, следуя традициям передвижничества, увлекаясь рисунком с натуры, щеголяя «пятном», он отдавал дань эклектизму. Ярким подтверждением высказанным словам служит его знаменитый «Альбом былинных богатырей» – приложение к «Всемирной иллюстрации» за 1893 г.

Рябушкин очень любил русские былины. Издание Онежских былин, собранных А. Ф. Гильфердингом, было его настольной книгой. В 1888 г. он создал первые былинные иллюстрации – «Добрыня в крови «Змеи поганой»»¹²⁵, к одной из Онежских былин собрания А. Ф. Гильфердинга. Через несколько лет, в 1892 г., он вернулся к художественному осмыслению эпического наследия древней Руси и создал 12 иллюстраций, вошедших в вышеназванный альбом. Созданные сказочные поэтические образы, по мнению современников, «не укладывались у него в самобытную художественную передачу». По мнению А. Ростиславова, это было «непродуманное легкомыслие»¹²⁶. Анализируя эти иллюстрации Рябушкина к эпическим произведениям, А. Ростиславов задал вопрос о причинах подобного «легкомысленного» подхода художника, когда он смог поместиться в самобытную художественную передачу, и не нашел на него ответа: «Были ли тому причиной академическая и иллюстрационная зараза или реалистические основы художественной фантазии»¹²⁷. По всей видимости, в этом былинном иллюстративном материале Рябушкин попытался соединить традиции примитивной народной живописи – росписи по дереву, традиционного русского лубка и классической книжной иллюстрации. Но именно эти первые работы по иллюстрированию изданий народного эпоса отличались от работ других художников: В. М. Васнецова, В. П. Верещагина, М. К. Клодта, Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, В. И. Навозова, К. О. Брож – свежестью композиции и присущей Рябушкину особой тонкости рисунка.

Самой выразительной в былинном цикле стала иллюстрация «Дружинушка хоробрая Василя Буслаева»¹²⁸ (1893 г.). В центре рисунка изображен сам Василий Буслаев, рыжий парень с самоуверенным лицом. Он стоит подбоченясь, кичась и своей собственной силой, и всей своей дружинушкой. Рядом с ним, справа, другой молодец – рубаха-парень («Костя Новоторженин»), а еще правее молодец с тяжелым взглядом исподлобья, человек, привыкший действовать силой и коварством («Братушка Горбатенький»). Слева от Василия тоже довольно мрачный персонаж, похожий на ретивого исполнителя воли богатыря («Потанюшка Хроменький»). И, наконец, совсем слева представлены два щеголя. Один из них, закручивая ус, красуется перед незнакомой девицей. За его спиной стоит товарищ, с любопытством ожидающий, что же произойдет дальше.

¹²⁴ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 23.

¹²⁵ Работа находилась в собрании И. Ф. Тюменева. Упоминается в «Списке произведений Рябушкина» в кн.: Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 85.

¹²⁶ Ростиславов А. Андрей Петрович Рябушкин... – С. 26–27.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Опубликовано в кн.: Воскресенский А. Рябушкин... – С. 8.

Эта иллюстрация создана художником в лучших традициях русского лубка, выросшего из лицевой рукописной и гравированной книги: для понимания его содержания над композицией размещен текст, а внизу под каждым изображенным персонажем написано его имя. Для написания названия картины и текста былины Рябушкин выбрал полуустав. Классическим «книжным» полууставом, совершенно прямым, без наклона написан весь текст. Письмо можно охарактеризовать как высокопрофессиональное, в отличие от подписи к «Князю Ухтомскому», что подтверждает ранее высказанную мысль, что к каждой своей работе художник подбирал то письмо, ту графику, которые соответствовали бы создаваемому образу.

А. Воскресенский, рассказывая о жизненном пути Рябушкина, подметил очень важные, характерные для его творчества черты: «...искренность и простота, тонкая наблюдательность, подчас юмор и исчерпывающая типичность. <...> Отсюда, конечно, своеобразная манера в рисунке и живописи». Эта характеристика в первую очередь касается рисунков-иллюстраций к былине о Василии Буслаеве, опубликованных в журнале «Шут» в 1898 г. С юмором нарисованы «Девушка-чернавушка побивает мужиков новгородских» и «Настасья Микулична»¹²⁹. Композиционное построение этих двух акварелей напоминает строй вышеописанных картин «Едут!» и «Петр I на Неве»: фигуры людей по краям картины срезаны, толпа расположена по диагонали. За счет чего изображение становится динамичным. Последняя из названных иллюстрация также имеет текст, расположенный по нижнему полю картона. Это название произведения – «Поленица удалая» и пояснительный текст, начинающийся словами: «Дочь Микулы Селянинова, // Молода Настасья дочь Микулична, // Съ палицей тяжелой со булатной // во раздольице чистомъ поле полякуеть...». Расположенный двумя колонками текст написан стилизованным непрофессиональным, прямым, без наклона полууставом.

Рябушкин иллюстрировал русскую историю XVII в. Эти иллюстрации периодически публиковались в журнале «Всемирная иллюстрация», открывая читателям повседневную жизнь ушедшего, допетровского столетия через художественные образы, обогащая зрительным рядом словесные рассказы И. Е. Забелина о жизни и быте русского народа. Художественное проникновение в мир XVII в. началось в 1886 г. при создании сцен из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», а продолжилось в 1889 г. созданием 27 рисунков на темы царского и купеческого быта, например «Пасхальные увеселения в тереме царицы», «Монахини-славильщицы в купеческом доме»¹³⁰.

¹²⁹ Опубликовано в кн.: Сказка в России / Государственный Русский музей. Каталог выставки. – СПб., 2001. – № 144–145.

¹³⁰ Информацию см.: Список произведений Рябушкина... – С. 84–85.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.