

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.1>

Демченко Александр Иванович

Эпоха Постромантизма - магистрали художественного творчества. Очерк первый

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/3/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 9-15. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Эпоха Постромантизма – магистрали художественного творчества

Очерк первый

Весь XIX век нередко называют веком Романтизма. В какой-то степени это действительно так. Его вторая половина непосредственно наследовала первую половину столетия. Однако в это время произошло перемещение акцентов в сторону того, что в искусстве обычно именуют *реализмом*, на передний план выдвигается объективное, общезначимое, и в целом всё в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, прояснённым и гармоничным.

Оттесняемый на периферию художественного процесса, романтический образ мышления продолжил своё существование, но чаще всего трансформируясь в разного рода *романтику* как смягчённое выражение романтической настроенности (представим себе, к примеру, приключенческие романы таких авторов, как *Жюль Верн* и *Марк Твен*), либо в форме отдельных, эпизодических всплеск романтической образности.

Сразу же приведём характерный пример. *Йоганнес Брамс* (1833-1897) – крупнейший немецкий композитор этого времени, в начале творческого пути получил горячую поддержку и «благословение» выдающегося романтика первой половины XIX века Роберта Шумана и деятельно развивал его традицию в новых исторических условиях, однако преобразуя её в плане более объективного художественного высказывания.

И только изредка в его произведениях проявлялись сходные с музыкой Шумана черты повышенной экспрессии и сугубо субъективной эмоциональности. Но даже в таких случаях слух без труда улавливает, что его предшественник подобного написать не мог – при внешнем сходстве внутренние «координаты» средств и форм воплощения качественно изменились. В качестве характерного образца можно привести **Рапсодию для фортепиано соль минор (ор. 79, № 2)**.

Пожалуй, самое важное в происходивших переменах состояло в следующем: если в первой половине XIX века романтическое воспринималось как общераспространённое, типичное, то теперь, во второй половине столетия, оно выглядело скорее как локальное, специфичное, приобретая порой характер аномалии, то есть своего рода отклонения от нормы.

Обратимся с этой точки зрения к роману *Фёдора Достоевского* (1821-1881) «Преступление и наказание» (1866). Главный герой, Раскольников, ведёт себя подчас как человек, находящийся на грани патологии. Для его проявлений характерны болезненные крайности. Это чрезвычайно противоречивый и сложный характер, в котором «столько злобного презрения уже накопилось». Даже читая трогательное письмо любящей матери, когда поначалу «лицо его было мокро от слёз», он постепенно переходит в иное состояние, так что под конец лицо его «было бледно, искривлено судорогой, и тяжёлая, жёлчная, злая улыбка змеилась по его губам».

Он совершенно некоммуникабелен, высокомерен, ставит себя выше других.

Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, всех чуждался, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело. Впрочем, и от него скоро все отвернулись. Занимался он усиленно, не жалел себя, и за это его уважали, но никто его не любил. Был он очень беден и как-то надменно горд и несообщителен; как будто что-то таил про себя. Иным товарищам его казалось, что он смотрит на них на всех, как на детей,

высока, как будто он всех опередил и развитием, и знанием, и убеждениями, и что на их убеждения и интересы он смотрит как на что-то низшее.

Действительно, Раскольников полон сознания своей исключительности, увлечён моралью «сверхчеловека» и, чтобы убедить себя в возможности пренебречь законами для всех, идёт на убийство старухи-ростовщицы. Это – с одной стороны. А с другой – у этого мизантропа случаются приступы остро выраженного человеколюбия, ему свойственно горячее сочувствие к обездоленным, готовность принять самое живое участие в их горе, вступить за них.

Парадоксальность его природы и в том, что он может смертельно обидеть самого близкого человека, возненавидеть его, а к сирым и обиженным судьбой испытывает какую-то болезненную привязанность. Вот что можно услышать в рассказе Раскольникова о девушке, на которой он предполагал жениться, если бы не помешала её смерть.

– Она больная такая девочка была, совсем хвора; нищим любила подавать и о монастыре всё мечтала... Дурнушка такая... собой. Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался, кажется, за то, что всегда больная... Будь она ещё хромая аль горбатая, я бы, кажется ещё больше её полюбил...

Конечно же, это сфера романтических проявлений, но опять-таки совсем иных в сравнении с тем, что было в первой половине XIX века. То есть романтические формы художественного выражения приобретали те качества, которые были прежде просто невысказаны.

* * *

Осязаемые свидетельства тому находим в изобразительном искусстве. Начнём с пейзажной живописи, к которой будем возвращаться многократно, поскольку никогда ещё не приобретала она такой значимости и именно в то время пережила свой высший расцвет. Определяющей причиной этого расцвета было стремление художников второй половины XIX века воссоздать *реальную* среду обитания *реального* человека. Но возникали и сугубо романтические ракурсы видения этой среды.

Совершенно новый и особый тип представлений о мире природы выдвинул в своих пейзажах *Архип Куинджи* (1841-1910). Он словно задался целью показать в привычном для глаза соотечественника нечто неожиданное, исключительное. И ему удавалось поразить своих современников. Поражает это и сегодня. Хотя, к сожалению, краски на полотнах Куинджи очень поблёкли в сравнении с тем, что было когда-то.

Для примера обратимся к картине «**Ночь на Днепре**» (1880), где, казалось бы, изображены просто река и обыкновенные мазанки на её берегу (мазанка – украинская побелённая изба), просто небо и луна.



Архип Куинджи. Ночь на Днепре

Но при этом «просто» какое огромное, высокое небо и в каком разрыве облаков плывёт луна! Какая ослепительная гладь раскидистой водной ленты и какими кострами полыхают освещённые стены мазанок!

Конечно же, романтичен сам выбор ситуации: ночь, лунный свет. Но особенно романтична трактовка избранного изобразительного сюжета: лик луны и резко выделенная полоса света на речной глади среди обступающего их мрака, а также чрезвычайная раздвинутость пространства, безмерность просторов, что порождает впечатление едва ли космизма масштабов.

Куинджи прославился главным образом украинскими пейзажами, однако нечто особенное, непривычное он умел высветить и в природе средней полосы России. Этому он добивался, как всегда, благодаря использованию необычайно ярких красок, резких цветовых контрастов и исключительно интенсивных световых эффектов (одна из картин художника получила весьма показательное с этой точки зрения название – «Зима. Пятна света на крышах хат»).

В сугубо русском полотне «**Берёзовая роща**» (1879) главное состоит, пожалуй, в резко поданном контрасте света и тени. Ослепительный свет центрального участка картины соседствует с донельзя затенённым

его окружением, так что создаётся впечатление одновременного сочетания полдня и полуночи. Романтическое своеобразие хорошо ощутимо и в обрисовке контура деревьев, в том числе обращает на себя внимание неожиданный диагональный наклон берёзы в центре.

К выразительным ресурсам романтического толка искусство второй половины XIX века обычно обращалось именно тогда, когда требовалось отобразить нечто из ряда вон выходящее – портретировать натуру особого типа, обрисовать экстремальную ситуацию или воплотить некую символическую идею. Время от времени подобная потребность возникала и у сугубых, «стоцентных» реалистов, что произошло, к примеру, в картине *Ильи Репина* (1844-1930) «**Иван Грозный и сын его Иван**» (1885).

Образ Ивана Грозного, как одной из ключевых фигур русской истории, широко вошёл в искусство второй половины XIX века, представители которого пристально всматривались в прошлое, чтобы глубже понять настоящее (драма Л. Мея «Псковитянка» (1859), одноимённая опера Н. Римского-Корсакова (1862), скульптура М. Антокольского и т.д.).

Россия второй половины XIX столетия дала трёх титанов, которые составляют самые высокие вершины в своих видах искусства, – Лев Толстой в литературе, Илья Репин в живописи и Пётр Чайковский в музыке. Второй из них – центральная фигура *реалистической* живописи этого времени. Но изредка он обращался к *романтическим* ракурсам изображения.

Вот и в названном полотне передаётся исключительная ситуация, и художник акцентирует в личности царя черты патологии: содеяв убийство в припадке безумия, он полон теперь безумного отчаяния. Осознавая ужас непоправимости содеянного (помимо всего прочего, он лишил себя наследника), судорожно обхватив тело умирающего царевича, Иван Грозный буквально вопиет безумием выпученных глаз (взгляд вперился в пустоту – состояние полного жизненного тупика).

Предельную остроту экспрессии усиливает жгучий по цвету поток крови, заливающей центр полотна – мы вспомним о выразительности этого приёма красочного пятна в центре картины, когда речь пойдёт о репинской работе «Арест пропагандиста».

«**Апофеоз войны**» (1871) – пожалуй, наиболее известная картина самого выдающегося художника-баталиста второй половины XIX века и, вероятно, мировой живописи в целом *Василия Верещагина* (1842-1904). В силу избранного пути в искусстве, он вынужден был постоянно наблюдать, чем чреваты любые войны, и создал в этом полотне их ужасающую метафору – неисчислимое множество уносимых ими человеческих жизней. Изображение дополняется мрачной иронией названия картины («*Апофеоз войны*»).

Идея художественного решения экстраординарна, но передана она через конкретную, физиологически осязаемую предметность (жуткая пирамида из ощеренных черепов, над которой кружится стая воронья) и отталкивается от реального исторического факта: когда-то по повелению Чингиз-хана насыпали курганы из отрубленных голов побеждённых.

Само собой разумеется, что это из проявлений символической образности, значимость которой на протяжении второй половины XIX века нарастала (особенно ощутимо во французской поэзии – Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо и др.), подготавливая расцвет символизма на рубеже XX столетия.



Василий Верещагин. Апофеоз войны

* * *

Романтическая или, вернее сказать, романтизированная образность существенно позиции занимала в середине XIX века, поскольку позволяла ярко выразить свойственную данному историческому этапу атмосферу повышенной жизненной активности. В изобразительном искусстве это удавалось превосходно передать в метафорической форме, используя жанры пейзажной живописи.

С точки зрения сказанного показательным названием картины ведущего французского пейзажиста второй половины XIX века *Камиля Коро* (1796-1875) «**Порыв ветра**» (около 1865-1870). Гиперболизированно обрисованный *порыв ветра* настолько силен, что даже могучее дерево (оно занимает почти всё полотно) склоняется под его ураганным напором. Но вот что примечательно: маленькая фигура женщины с вязанкой хвороста за спиной – вопреки разбушевавшейся стихии она неуклонно продолжает свой путь. Это очень важная смысловая деталь, высвечивающая реалистическую и оптимистическую настроенность времени, а также по своему служащая возвеличению человека-труженика.

Подобный мотив встречаем и в ряде работ выдающегося русского мариниста *Ивана Айвазовского* (1817-1900). К слову, так же как в отношении батальной живописи В. Верещагина, есть основания утверждать, что это был наиболее крупный мастер морского пейзажа всех времён и народов.

В его «**Радуге**» (1873) ситуация совершенно ясна: гибель парусника и стремление людей в шлюпке достичь спасительной суши. Ситуация эта чисто романтическая – конечно же, кораблекрушение происходит не каждый день. И облик бушующей стихии подаётся в грандиозном масштабе, а красочные полосы и завихрения в чём-то уже предвосхищают абстрактную живопись.

Смысловое сближение с тем, что только что отмечалось в картине Коро, состоит в столь характерном для второй половины XIX века ярко мажорном акценте. Несмотря на катастрофичность положения, примечателен свет, наполняющий полотно («*Радуга!*») – оно излучает веру в то, что в конечном счёте всё для этих людей закончится благополучно.



Иван Айвазовский. Радуга

«**Девятый вал**» (1850), как едва ли не самая знаменитая работа этого мастера во многом аналогична предыдущей по сюжету, теме и художественной идее: человек в борьбе со смертоносными силами природы, что легко проецируется на жизнь как таковую. И вновь полыхающий свет надежды, отмечающий при всём драматизме происходящего безусловно оптимистическую настроенность.

В параллель сказанному можно привести известнейший образец музыки ярко романтического звучания, который вплотную подводит нас к разговору о ситуации середины XIX века – **стретта Манрико** из оперы итальянского композитора *Джузеппе Верди* (1813-1901) «**Трубадур**».

После целого ряда предварительных опытов в области оперы, относящихся к 1840-м годам, то есть ко времени Романтизма, этот композитор создаёт в 1850-е, на выходе во вторую половину XIX века, подряд три оперных шедевра – «**Риголетто**» (1851), «**Трубадур**» (1853), «**Травиата**» (1853). В них утверждается новая эстетика, которая несомненно соотносится с реалистическими устремлениями. Вместе с тем отдельные страницы названных произведений несут в себе явно романтический художественный заряд, и он связан, как правило, с выявлением энергетики напряжённейших преодолений.

Так и стретта Манрико (в данном случае это стремительное и динамичное завершение соответствующего акта оперы, а Манрико – главный герой оперы «**Трубадур**») даёт пример ярко романтизированной, приподнятой по тону героической бравуры. Исключительный подъём сил, всё преодолевающий натиск (солист поддержан энергичнейшими подхватами мужского хора) приобретают здесь радикальную, революционно-гражданственную окрашенность.

Итак, *середина XIX века*, исчисляемая примерно с конца 1840-х годов (как раз в 1848 году по Европе прокатилась волна революций) – время вхождения в координаты Постромантизма, время повышенной активности, героических преодолений, публицистического пафоса, время бурного самоутверждения новых сил, поднимавшихся на поверхность жизни.

В 1850-е годы эта атмосфера наиболее впечатляюще была запечатлена в творчестве венгерского композитора *Ференца Листа* (1811-1886). Чтобы представить контуры воплощённой им героической концепции, обратимся к исходному пункту его **Сонаты си минор** (1853) и к завершению симфонической поэмы «**Прелюды**» (1854) – два сочинения, созданные одно за другим. Смысловая траектория, характерная для многих произведений композитора тех лет, прочерчена здесь с полной отчётливостью: от мощного напряжения преодолевающих усилий, сопровождаемых отстранениями в интеллектуальную рефлексию, к апофеозу победоносного шествия с гимническим утверждением в конце.

* * *

Главные бои за утверждение обновляемого мироустройства развернулись в *1860-е годы*. Именно тогда выдвинулось основное поколение творцов искусства второй половины XIX (их стали называть *шестидесятниками*),

или окончательно установились в новом эстетическом качестве те, кто пришёл из предыдущих десятилетий (так или иначе всё движение нередко именуют *шестидесятничеством*).

И касалось это не только России, которая пережила этап кардинального социального реформирования и где возникла упомянутая терминология (представители *«Могучей кучки»*, *Чайковский* – здесь и далее в качестве художественной параллели приводятся имена наиболее значительных композиторов). В Западной Европе происходили во многом аналогичные события: движение Рисорджименто в Италии и освободительные походы Гарибальди (*Верди*, которому присвоили титул *маэстро итальянской революции*), демократическое движение в Чехии (*Сметана*, *Дворжак*), революционное брожение во Франции с кульминацией в Парижской Коммуне (*Гуно*, *Бизе*), объединение Германии (*Вагнер*, *Брамс*).

Процесс обновления мироустройства был сложным, противоречивым, что с наибольшей явственностью отразилось на состоянии русской культуры – для нашей страны главное и зачастую мучительное состояло тогда в изживании патриархального, крепостнического уклада и в переходе к ускоренной капитализации. Эта противоречивость естественным образом породила резко выраженную критическую настроенность.

Вот почему такое распространение получил *критический реализм*, то есть не просто реализм, а реализм, нацеленный на критическую оценку и обличение социального зла. Припомним хрестоматийные строки одного из ведущих выразителей критической настроенности в русской литературе – *Николай Некрасов* (1821-1877/78) и его стихотворение *«Размышления у парадного подъезда»* (1858).

*Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?..
Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля, –
Где народ, там и стон... Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснёшься ль, исполненный сил,
Иль, судьб повинуясь закону,
Всё, что мог, ты уже совершил, –
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..*

Глубокая, искренняя боль за народ была лейтмотивом русской литературы этого времени. Другим её лейтмотивом стало гневное обличение сановных самодуров, держиморд и царских опричников, менее всего озабоченных судьбой трудовых низов.

Более чем кто-либо другой, всеобъемлюще и беспощадно разрабатывал эту тему *Михаил Салтыков-Щедрин* (1826-1889). Говоря о нём, обычно в первую очередь имеют в виду *«Историю одного города»* как обобщение многого из административного «опыта» российского самодержавия, как убийственная пародия на него.

Открытая и острая сатирическая тенденция обнаруживается здесь уже в топонимическом обозначении «объекта»: город Глупов – это, конечно, Россия, а его сменяющие друг друга градоначальники – это, разумеется, «столпы» державной власти. Их перечисление с соответствующими «деяниями», данное в самом начале книги, не требует никаких комментариев.

Фердыщенко – «умер от объедения».

Бородавкин – «предводительствовал в кампании против недоимщиков, причём спалил тридцать три деревни и, с помощью сих мер, взыскал недоимок два рубля с полтиной».

Негодяев – «размостил вымощенные предшественниками его улицы и из добытого камня настроил монументов».

Перехватов-Залихватский – «сжёг гимназию и упразднил науки».

И т.д.

Критический реализм с его обличительным пафосом произрастал в России на почве неравнодушия, боли за страну. Он был нацелен на то, чтобы искоренить пороки и социальное зло, помочь людям подняться к достойной жизни. И это было выражением не слабости, а силы нации, смело анализирующей своё реальное состояние. Россия могла позволить себе самую жёсткую самокритику, поскольку в это время она стала ведущей мировой державой, достигла своего максимального территориального расширения (Кавказ, Средняя Азия, Прибалтика, а кроме того, в состав Российской империи входили тогда Польша и Финляндия).

Ярким свидетельством мощи страны был и поистине «золотой век» русской культуры, которая стала лидирующей в мировом художественном процессе – достаточно сказать, что фигур такого масштаба, как Толстой в литературе, Репин в живописи, Чайковский в музыке, искусство второй половины XIX века в других странах выдвинуть не смогло.

Идею России как могучей державы, позитивные стороны её государственности, пожалуй, лучше всего раскрыты в музыкальном эпосе *Александра Бородина* (1833-1887), а это прежде всего его симфонии и опера *«Князь Игорь»*. К примеру, в начальной части его *Второй симфонии* вполне осязаемо запечатлён в звуках державный лик великой России второй половины XIX века.

Передаю это в былинно-богатырских контурах, свойственных национальной традиции с характерной для неё грузной окладистостью и колокольностью звучаний. Наряду с возвышенно-идеализированными чертами, что особенно ощутимо в лироэпической теме побочной партии, присутствует и печать грозной, даже устрашающей мощи, в которой можно почувствовать отголоски имперского диктата.

* * *

Теперь только что отмеченные линии художественного творчества рассмотрим на образцах изобразительного искусства. Вначале о явлениях *критического реализма*, который не только обнажал язвы социального миропорядка, но и обращался к житейской стороне существования, подмечая человеческие слабости, вскрывая подноготную обыденной жизни.

Родоначальником такого ответвления критического реализма стал *Павел Федотов* (1815-1852). Его картины уже с конца 1840-х годов открывали то направление, которое всесторонне развернулось в русской живописи второй половины XIX века.

В работах, подобных «*Завтраку аристократа*» (1850), был зафиксирован поворот реалистически настроенных художников середины XIX века к сугубо обыденной, повседневной жизни, в связи с чем происходит расцвет *бытового жанра* (особенно широкое развитие он получил в русской живописи).

Федотов предстаёт здесь мастером ярко характеристической подачи материала, причём облакаемого в формы остросюжетной сценки. В этом хорошо заметно активное воздействие литературы, которая становится в те времена безусловно лидирующим видом художественного творчества (кстати, очевидно её воздействие и на музыкальное искусство, о чём речь пойдёт позже).

За литературоцентризм и сюжетостроением в данном случае просматривается тот подтекст, который зафиксирован и в романе Ивана Гончарова «*Обломов*» (создавался примерно в те же годы): оскудение и угасание потомственного дворянства, на смену которому шли люди дела и крепкой житейской хватки.

Эту ситуацию художник подаёт в комедийно-бытовом ключе – персонаж, внешне по-прежнему живущий на широкую ногу, при стуке в дверь прячет свой жалкий харч, то есть речь идёт о тщательно скрываемом отсутствии средств к существованию.

Происходивший в середине XIX века поворот к реализму вообще и критическому реализму в частности был продолжен и закреплён в 1860-е годы в творчестве *Василия Перова* (1833/34-1882). Причём усиление обличительного пафоса доводится им до мыслимого предела, что в определённом смысле делает его «Некрасовым в живописи».

Так, по сюжету «*Часпития в Мытищах*» (1862) солдат-инвалид вынужден просить подавание у тех, за кого недавно отдавал жизнь, а те равнодушно отворачиваются от него. Здесь с исключительной остротой раскрывается вопиющий контраст несчастного калеки и донельзя разьевавшихся служителей церкви, вызывающих чувство почти физической брезгливости.

Подзаголовок картины «*Тройка*» (1866) поясняет ситуацию: «Ученики-мастеровые везут воду». Столь свойственный Перову социально-обличительный пафос достигает здесь болевого порога. Полотно превращается в трагический диссонанс: обездоленные дети, в лютой мороз запряжённые вместо скотины в повозку и надрывающиеся от непосильного напряжения. Через подобные образы низовая Россия кричала горестным воплем о своём подневолье и нищете, о совершаемом преступлении против жизни.



Василий Перов. Тройка

Этот сильнейший заряд социального критицизма и глубокого сострадания к «униженным и оскорблённым» принесли с собой так называемые *разночинцы* – выходцы из *разных чинов*, то есть сословий (духовенство, купечество, мещанство, мелкое чиновничество), занимавшиеся умственным трудом и составившие основную костяк русской демократической интеллигенции второй половины XIX века.

Если бы мы захотели представить типичный облик разночинца, то обратились бы к «*Автопортрету*» молодого *Ивана Крамского* (1837-1887). Надо признать, что в сравнении с прежним героем русского портретного жанра здесь в известной мере утрачено благородство внешнего облика, однако несомненны черты вдумчивости, ищущей натуры, а также тот критический, недоверчивый, всё поверяющий взгляд, который невольно вызывает ассоциации с образом Базарова из романа И. Тургенева «*Отцы и дети*».

Перед нами типаж, олицетворявший тот слой общества, который оттеснил в духовной жизни России дворянскую элиту (опять-таки из только что названного тургеневского романа припомним поражение Павла Петровича в его духовном поединке с Базаровым). И именно этому «шестидесятнику» суждено было стать вождём *передвижничества*, которое оказалось самой яркой вспышкой художественного радикализма и демократизма 1860-х годов и со временем выросло в наиболее значительное течение русского изобразительного искусства.



Иван Крамской. Автопортрет

Передвижники воссоздали всю панораму жизни России, в том числе отразили и *революционные настроения*, которые своё самое явственное выражение получили в народническом движении (движение разночинной интеллигенции второй половины XIX века, выступавшее против крепостничества и за свержение самодержавия). И какой смелостью нужно было обладать, чтобы в тех условиях рассказать в красках об этих подвижниках идеи!

Илья Репин такой смелостью обладал (мы с ней уже встречались в его картине о царе-убийце). И, возможно, власти вынуждены были закрывать глаза на эту смелость, поскольку сознавали, что имеют дело не только с ведущим представителем передвижничества, но и с наиболее крупной фигурой русской и мировой живописи того времени.

Сюжет его картины **«Не ждали»** (1884-1888) прочитывается без труда: политкаторжанин возвращается из ссылки в родной дом. Дом достаточно состоятельный, ухоженный, живущий мирной жизнью, а он в арестантской шинели, обросший, с горящими глазами фанатика. В этом контрасте несовместимости обобщёно схвачено состояние страны эпохи народничества: господствующая норма человеческого существования и те, кто выпадал из этой нормы.

Репину принадлежит целая серия картин подобного содержания (одна из самых характерных – «Отказ от исповеди», 1875-1885). В них он настойчиво портретировал тех, кого можно назвать изгоями, по собственной воле презревших то, чем жило большинство (из породы людей, подобных тургеневскому Рахметову в романе «Накануне»).

В работе **«Арест пропагандиста»** (1880-1889) раскрывается примерно та же мысль, что и в картине «Не ждали», но выраженная неизмеримо более заострённо, в резко драматизированном контрасте противопоставляемых сущностей. «Норма жизни» – люди вокруг арестованного. Это обыкновенное, «правоверное» большинство с его житейским усердием и мелочной суетой.

В центре полотна – тот, кто выпадает из «нормы жизни». Суть его жизненного назначения обозначена в горящих глазах и в горящем пятне красной рубахи (как и в картине «Иван Грозный и сын его Иван», это пятно вынесено в самый центр полотна).



Илья Репин. Арест пропагандиста

Продолжение следует.