

В. А. Быкова, Н. В. Попкова

**История Отечества  
в произведениях  
российских художников**

*Становление централизованного государства*

Учебное пособие

Саратов

2016

*В.А. Быкова, Н.В. Попкова.* История Отечества в произведениях российских художников: Становление централизованного государства. Часть 2: Учебное пособие. Саратов, 2016. – 59 с.

Учебное пособие адресовано, прежде всего, бакалаврам и магистрам, обучающимся по направлениям подготовки «История», «История искусств» и «Педагогическое образование» (профиль История»). Пособие призвано расширить знания студентов по отечественной истории посредством их знакомства с произведениями российских художников. Пособие будет полезно студентам – будущим преподавателям истории, МХК, музыки, изобразительного искусства.

#### *Рецензенты*

доктор исторических наук, профессор Е.Н. Морозова  
доктор исторических наук, профессор Л.Н. Чернова

#### *Рекомендовано*

научно-методической комиссией Института истории  
и международных отношений

## СОДЕРЖАНИЕ

К централизованному государству .....	4
«Тысячелетие России» .....	38
Словарь художественных терминов .....	53
Список литературы .....	56

## К централизованному государству

Процесс централизации Русского государства растянулся почти на три столетия. Пути и формы объединения бывших удельных княжеств вокруг Москвы были различны: территориальные захваты, династические браки, физическое устранение конкурентов, расширение территории посредством дипломатических переговоров и мн.др.

В 1462 году на великокняжеский престол вступает московский князь Иван III. Современники называли его Великим. Именно ему удалось сбросить 240-летнее татаро-монгольское иго. Произошло это следующим образом. В 1476 году Русь прекратила посылать дань в Орду, и татары решили наказать строптивцев. Хан Ахмат собрал огромное войско и в 1480 году двинулся на Москву. Русские дружины встретили его на берегах реки Угры – притока Оки. В течение недели татары несколько раз пытались форсировать Угру. Однако выставленные Иваном III дозоры на всех бродах не позволили татарам переправиться на другой берег, где стояли русские полки. Был октябрь, и татары оказывались перед угрозой голодной смерти в снежной степи. 11 ноября 1480 г. Ахмат увел свои войска назад в степь. Вместе с его уходом пало иго, душившее Русь с 1242 года. Это противостояние русских дружин и ордынских войск вошло в историю как «стояние на Угре».

К концу правления Ивана III (1505) все удельные княжества Северо-Восточной Руси, а также Новгород и Псков признали власть Москвы. Была возвращена и часть территории, ранее захваченная Литвой. С конца XV века Московское государство стало именоваться Россией. К. Маркс писал: «Изумлённая Европа, в начале царствования Ивана III едва ли даже подозревавшая о существовании Московии, затиснутой между Литвой и татарами, была ошеломлена внезапным появлением огромной империи на своих восточных границах». Кроме присоединения к Москве новых земель, Иван III занимался и перестройкой управления, созданием государственного аппарата, соответствующего централизованному государству.

Собирание русских земель продолжили его сын Василий III и внук Иван Грозный. Великий князь Иван III лишь иногда именовался государем, а его внук Иван IV венчался на царство. Отношения между великим князем (царём) и подданными выстраивались по схеме: государь – это Бог на земле, все остальные люди в государстве – его холопы. Царь, по убеждению Ивана Грозного, «...а жаловати есмя своих холопов вольны, а и казнити вольны же».

Эта особенность верховной власти в России, превращавшая деспотизм самодержца в норму жизни, могла усугубляться личными качествами властителя и приводить к полному произволу и беззаконию, как это и случилось при Иване IV, прозванном Грозным (правильнее было бы: «Наводящий Ужас»). Не завершив эффективные реформы, начатые Избранной Радой, Иван Грозный расправился с её участниками и приступил к форсированной централизации, для чего ему и понадобился такой институт, как опричнина.

Всё государство было разделено на две части: опричнину (самые лучшие, плодородные земли, а также крупнейшие города) и земщину. В течение семи лет (1565-1572) «пожар лютости», как назвал опричнину князь Андрей Курбский, уничтожал не только возможных конкурентов и претендентов на власть, но и тысячи безвинных людей: всё это ради устрашения народа и укрепления своей единоличной власти, и без того неограниченной.

Прогрессирующая необузданность Ивана Грозного привела его к преступлению – убийству старшего сына Ивана; позже погиб и младший сын царя, страдающий эпилепсией царевич Дмитрий. На престол в 1584 году взойшёл Фёдор, болезненный и недееспособный, со смертью которого прервалась древняя династия Рюриковичей, правившая страной более семи столетий. Династический кризис дорого обошёлся русской земле, породив Смуту 1598 – 1613 годов.

За годы Смуты на Земских Соборах трижды избирали царей: Бориса Годунова, Василия Шуйского и, наконец, Михаила Романова. Помимо легитимных правителей, появлялись и самозванцы, выдававшие себя за чудесно спасшегося царевича Дмитрия. В.О. Ключевский считал, что первый Лжедмитрий «...только испечён в польской печке, а заквашен в Москве» и что идея с самозванцем принадлежала боярскому роду Романовых, ненавидевших Бориса Годунова. Польские же магнаты поддержали «законного» царевича Дмитрия, маскируя свои захватнические планы по отношению к России. Поляков не остановила и гибель Лжедмитрия I в 1606 году, они тут же нашли Лжедмитрия II. После смерти и этого авантюриста поляки стали настаивать на том, что российский престол «по праву» должна наследовать жена первого самозванца Марина Мнишек. Боярская же верхушка России более всего думала в этот момент о дележе власти между собой.

К 1611 году в стране созрела идея народного ополчения. Первое ополчение с задачей взятия Москвы не справилось; в результате внутренних конфликтов погибли и его руководители. Осенью 1611 года центром народного движения за «очищение» Москвы от иноземцев стал Нижний Новгород. По призыву одного из предводителей нижегородского посада Козьмы Минина стало формироваться второе ополчение. Для военного руководства был приглашён князь Дмитрий Пожарский. Весной 1612 года ополченцы освободили Ярославль, а затем и другие русские города. Польский гарнизон, засевший в Московском Кремле, капитулировал 26 октября 1612 года. Это событие – освобождение Москвы от поляков – является третьей датой Президентского Указа о днях военной славы России.

В январе 1613 года Земский Собор принимает решение «никаких иноземных государей на Московское государство не избирать», а искать кандидатуру будущего царя среди русских людей. Наиболее приемлемой фигурой для всех слоёв русского общества оказался 16-летний Михаил Фёдорович Романов. Одной из причин общего согласия избрать Михаила на царство явилось то, что он был дальним родственником первой жены Ивана

Грозного Анастасии Романовны Захарьиной, любимой в народе. Это родство придавало новому царю как бы дополнительную законность.

Все вышеописанные события не могли не найти отражения в изобразительном искусстве. Центральное место в творчестве **Н.С. Шустова** заняла картина **«Великий князь Иоанн III разрывает ханскую грамоту»** (1858).

*Николай Семенович Шустов (1834 – 1869) родился в Петербурге. Его отец, купец третьей гильдии, был скорее беден, чем обеспечен. Бедность и происхождение затрудняли поступление в Академию художеств, т.к. для выхода из купеческой гильдии необходимо было особое разрешение казённой палаты.*

*Уже на первом году обучения одна из его картин удостоилась медали. В последующем почти каждое его произведение не оставалось без медали какого-либо достоинства, а выпускная картина «Иоанн III свергает татарское иго» была награждена малой золотой медалью.*



*Н. Шустов примкнул к числу 14 молодых художников-бунтарей, не пожелавших писать полотна на тему «Валгалла» и становится членом Артели художников. Н. Шустов пишет исторические картины и портреты, местонахождение многих из которых до сих пор не известно. За портрет генерал-губернатора Восточной Сибири М.С. Корсакова он был возведён в звание академика исторической живописи. Из произведений бытового жанра сохранился только этюд «Мужик в шубе».*

*И.Е.Репин вспоминал: «Шустов считался большим талантом, от него ожидали многого. Это был необыкновенно красивый брюнет с очень выразительными чертами, глазами и гениально высоким и широким лбом. Нельзя было придумать более идеальной наружности художника. К несчастью, бурной артистической молодостью он расстроил своё здоровье, заболел психически и вскоре умер».*

Сюжет картины **«Великий князь Иоанн III разрывает ханскую грамоту»** художник выбрал самостоятельно, за что был удостоен благодарности от руководства Академии за интерес к ранее не освещаемым в живописи историческим событиям. Действительно, до него никто не обращался к периоду возвышения Москвы и образования под её главенством сильного Московского княжества, ставшего основой Русского государства.

Решающий момент отечественной истории нашёл в картине Н. Шустова замечательное воплощение. Вскоре после «стояния на реке Угре» хан Ахмат прислал Ивану III дерзкую грамоту и басму для поклонения. Князь воспринял это как оскорбление и разорвал ханскую басму, а послов



приказал казнить, кроме одного, которому было велено сообщить хану о случившемся. Момент встречи ханских послов и изображен на полотне Н. Шустова.

На картине множество персонажей: в центре Иван III и оставленный в живых посол; справа – охрана князя, уводящая татарских послов на

казнь; на заднем плане – чины посольского приказа, думные бояре. Картина исключительна по выразительности, что было достигнуто художником благодаря торжественности композиции, динамичности фигур, насыщенности красок. Все здесь подчинено сверхзадаче показать торжествующую победу молодого русского государства над угнетавшими его тёмными силами. Эта картина Н. Шустова была удостоена малой золотой медали.

Необыкновенной притягательностью обладал для русских художников и скульпторов образ Ивана Грозного.

**Вячеслав Григорьевич Шварц (1838–1869)** – сын боевого генерала. После окончания курса в Царскосельском лицее он служил в канцелярии Кавказского и Сибирского комитетов в Петербурге. Рисованию Шварц специально не учился, это было его увлечением, не исключавшим, однако, интереса к концептуальным принципам изобразительного искусства.

Поражение в крымской войне вызвало интерес общества к отечественной истории, побудило многих именно в прошлом искать ответы на жгучие вопросы современности. Шварц не был исключением; более того, он был убеждён, что у русских художников свой путь в искусстве, не повторяющий путь иностранных мастеров. Так, в качестве заведующего русским отделом на Всемирной выставке в Париже (1867 г.), он отобрал для показа западному зрителю такие картины, как «Тройка» и «Проводы покойника» Перова, «Неравный брак» Пукирева, «Тайную вечерю» Ге, «Княжну Тараканову» Флавицкого. Об успехе выставки он писал: «...европейцы убедились, что у русских художников есть стиль, да притом еще оригинальный».

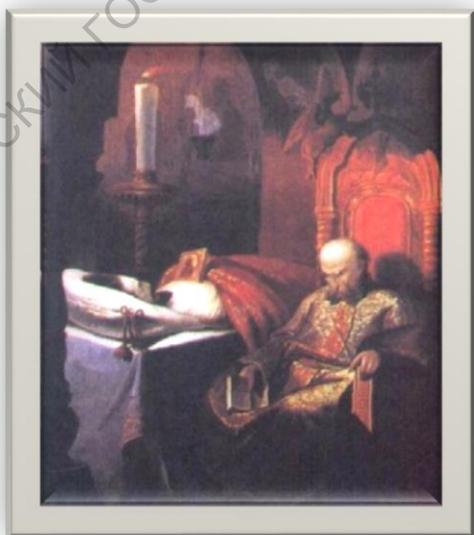
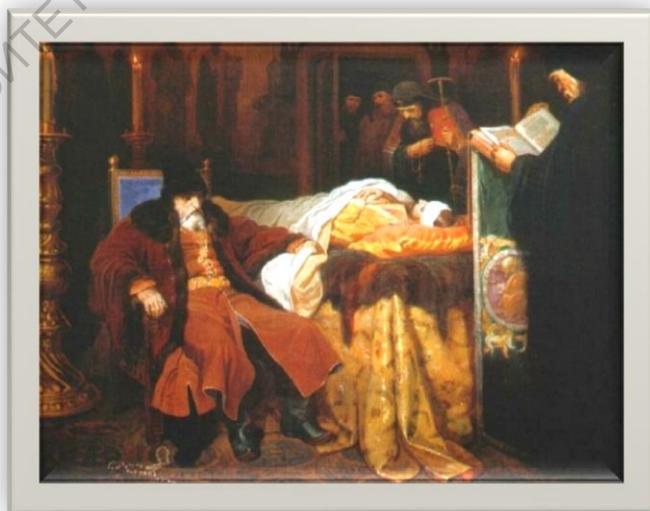
В. Шварц не пользовался признанием ни при жизни, ни после смерти. До него работали такие колоссы, как А. Иванов, К. Брюллов, после него – В. Суриков, И. Репин, В. Васнецов. В. Шварц считался художником второго

плана, тем более, что не занимался живописью профессионально. Но именно В. Шварц считается основателем российской исторической живописи, потому что именно на его полотнах персонажи впервые предстали не в античных одеждах на фоне античного же пейзажа, а в типично русских одеждах, в типичных русских полях, деревнях, палатах.

Если в настоящее время это для всех очевидно, то для середины XIX в. это было подлинным открытием в жанре исторической живописи. Только в конце века стало общепризнанно, что В. Шварц начал принципиально новое направление в русской живописи – историческое, основоположником которого он заслуженно считается.

В последние годы жизни В. Шварц создал свои лучшие произведения: «Русский посол при дворе римского императора», «Гонец. XVI век», «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме», «Вешний царский поезд на богомолье во времена царя Алексея Михайловича» (1868, ГТГ).

Для экзамена в батальном классе Академии художеств В. Шварц написал углём большой картон **«Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе»** (1864, ГТГ). Всё было новым на этом картоне: и смелость композиционного решения, когда главный герой был размещён не в центре, и сложная трактовка характера Ивана Грозного, и – это главное! – достоверность историко-бытовой обстановки. От этого картона Шварца, по существу, и началась русская историческая живопись. Через три года художник исполнил картон в масле, но



неудачно, так как на тот момент ещё слабо владел техникой масляной живописи.

Одновременно с В. Шварцем картину на этот же сюжет пишет Н.С. Шустов. Можно говорить о сходной трактовке темы обоими художниками. Н. Шустов на полотне **«Иоанн Грозный у гроба убитого им сына»** (1864, ГТГ) показал царя, сидящим в кресле возле накрытого тяжёлым покрывалом стола, на котором стоит гроб с телом царевича Ивана. Образ отца трагичен. Силы

оставили его, голова упала на грудь, руки безжизненно висят, верхняя одежда спала с плеч. Царь весь ушёл в своё горе и не замечает ничего вокруг. Изобразительные средства, использованные автором, лаконичны и выразительны: крайне бедна обстановка церкви, где происходит прощание; фоном служит стена с иконой и два больших подсвечника.

И.Н. Репин вспоминал: «В то же время зимой у многих артельщиков были затеяны большие исторические картины. Шустов начал митрополита Филиппа, когда к нему в монастырскую тюрьму Басманов привёз голову его племянника». Данная картина Н. Шустовым или не была завершена, или не сохранилась.

Личность Грозного привлекла внимание и **И.Е. Репина**, художника огромного таланта и широкого творческого диапазона.

**Илья Ефимович Репин (1844–1930)** родился в г. Чугуеве Харьковской губернии в семье военного поселенца. Семья жила в крайней бедности, поэтому уже в детские годы мальчик начал писать иконы и портреты. В 1863 г. он приехал в Петербург, где познакомился с И.Н. Крамским, который стал его другом и наставником. В следующем году Репин поступил в Академию художеств и в 1871 г. блестяще её закончил. Второй школой для художника стала знаменитая Артель Крамского.



В марте 1873 г. на выставке передвижников была представлена картина И. Репина «Бурлаки на Волге». Она произвела ошеломляющее впечатление на публику и на критиков. В.В. Стасов\* вспоминал: «Никогда ещё горькая судьбина вьючного людского скота не представала перед зрителем на холсте в такой страшной массе, в таком громадном пронзительном аккорде. Что за людская мозаика со всех концов России...». Имя художника стало общеизвестным.

Позже И. Репин написал целый ряд исторических полотен. Вступив в ряды Товарищества передвижных выставок, он постепенно приобрёл славу ведущего художника среди передвижников, автора многофигурных исторических и жанровых композиций, блестящих портретов.

И. Репин первым обратился к проблемам революционеров-народников, которые предстают перед нами на полотнах «Под конвоем» (1876, ГТГ), «Арест пропагандиста» (1880-1889, ГТГ), «Отказ от исповеди» (1879-1885, ГТГ), «Не ждали» (1884, ГТГ).

В 1901 г. художник получил правительственный заказ написать торжественное заседание Государственного Совета в день его 100-летнего юбилея. Грандиозное и многофигурное (35 м<sup>2</sup>; более 80 персон сановников, включая царя и членов царствующего дома) полотно «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года» (1903, ГРМ) писалось два года. В работе И. Репину помогли Б.М. Кустодиев и И.С. Куликов. В

качестве этюдов Репин написал более 500 подготовительных портретов и эскизов.

Последние 30 лет жизни художник прожил в Куоккале, в своём доме «Пенаты». После революции 1917 г. эта территория отошла Финляндии. Сейчас это место, называемое Репино, находится в 40 минутах езды от Петербурга; в «Пенатах» действует музей художника.

Крупнейшим историческим полотном И.Е. Репина стало **«Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»** (1885, ГТГ). Замысел картины



возник не случайно. «Кровавое событие 1 марта, – вспоминал впоследствии художник, – всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год... Я работал заворожённый. Мне минутами становилось страшно».

На полотне запечатлены первые секунды после того, как царь Иван Грозный в припадке гнева ударом окованного посоха убил своего сына. Рухнул на пол убитый царевич, ринулся к нему в порыве ужаса и запоздалого раскаяния отец-убийца. Он судорожно обнимает сына, старается зажать рану на его голове, но поздно. Перед зрителем предстаёт не грозный властелин, а потрясённый отец. В его глазах плещутся безумие, страх и отчаяние. Этот деспот и убийца изображается художником как жертва – жертва собственного дикого произвола.

Однако И. Репин не ограничился показом ужаса и иступленного раскаяния тирана-отца, осуждением бессмысленной жестокости царя, привыкшего к вседозволенности. Особую силу этой картине придают те чувства, что отражаются на лице и в фигуре умирающего сына. Царевич пытается приподняться; он уже переступил грань страха и физической боли. Напротив, он хочет как бы улыбнуться и утешить отца. Эта тень виноватой улыбки и стыда за своего отца, этот светящийся немим укором угасающий глаз потрясают внимательного зрителя гораздо больше, чем испачканный кровью полубезумный Грозный и другие страшные подробности сцены убийства.

Работая над образом царя, И.Репин привлек для позирования художника Г.Г. Мясоедова и композитора Бларамберга. Царевич Иван писался И. Репиным со своего друга литератора В.М. Гаршина.

Современники разгадали замысел художника: казнь «первомартовцев», убивших царя Александра II, вызвала к жизни картину, где сам царь был показан как тиран и сыноубийца. Используя доступные ему художественные средства, И. Репин как бы заявлял: монархическая власть в любых её проявлениях незаконна, ибо нет предела нравственному падению человека, наделённого абсолютной властью. Именно так понял замысел картины и правительство. Специальным распоряжением Александр III запретил экспонировать эту картину, и её, уже купленную П.М. Третьяковым, было предписано хранить в специальной, всегда запертой комнате. Много позже, уже разрешённая к показу публике, картина не переставала производить ошеломляющее впечатление. В 1913 году на неё с криком: «Довольно крови!» бросился один из зрителей, трижды ударив по ней ножом. Опытным реставраторам помогал сам И. Репин. Картина была восстановлена полностью.

На выставке передвижников в 1897 году. была представлена картина В.М. Васнецова «**Царь Иван Васильевич Грозный**» (1897, ГТГ). Эта картина отличается необыкновенным психологизмом изображения. Царь спускается по ступенькам дворцовой лестницы. Он приостановился, размышляет. Фигура его полна силы и властности. Художник тщательно выписывает желтоватое, морщинистое, орлиное, властное и недоброе лицо царя. Его взгляд не похож на взгляд трёх богатырей, открытый и зоркий: «...не обижают ли где кого». Напротив, царь сам хочет обидеть, налететь коршуном. Умён царь, но коварен. Его образ, не лишенный воли и пронизательности, производит, тем не менее, отталкивающее впечатление

из-за чётко выраженной мрачной подозрительности. Перед зрителем не великий правитель, а деспот. Дикое и безрассудное зло глядит из его очей.

За теремным оконцем видна многокрасочная заснеженная Москва, яркие шатры её деревянных церквей. Ювелирно выписаны парчовый опашень и сафьяновые сапоги царя. Одевание Грозного богато орнаментировано; с ним



САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ГАВРИИЛА ДЕДЯКОВСКОГО

гармонируют пышные росписи стен и вышивка ковра, которые сообщают картине особую «узорчатость», сближая ее с произведениями фольклора. Однако, несмотря на цветистость изображения, общий тон картины темный, как бы приглушённый. Это вносит дополнительный штрих в характеристику царя Ивана как человека недоброго, несветлого. Царь Васнецова изображён в духе дошедших до нас народных песен о нём: жестоким и непреклонным, сильным и гневным, высокомерным и мудрым.

Над образом первого русского царя работал и такой живописец, как **А.Д. Литовченко**.

*Александр Дмитриевич Литовченко (1835–1890) – уроженец Кременчуга. Его отец, уездный учитель черчения и рисования, стал первым учителем сына. В 1855 г. А. Литовченко уже ученик Академии; за рисунок с натуры удостоенный Второй серебряной медали. За годы обучения у него накопилось немало медалей.*



*А. Литовченко был дружен с В. Шварцем и И. Крамским. Он вошёл в число 14 бунтарей, ушедших из Академии и выбравших реалистическое направление в живописи. Вспоминая об увлечении А. Литовченко историей России, П.Н. Полевой\* писал: «Русская старина дорога и близка сердцу Литовченко, который говорил с неподражаемым восторгом и пафосом о всяких кафтанах, чугах, горлатных шапках и бахтерцах. Оказалось, что богатый запас древнерусской утвари, собранный в Оружейной палате, известен Литовченко до мелочей, что он помнит каждую вещь в величайшей подробности, что всё это не раз писал на своём веку и зарисовывал на память в свои альбомы... В доказательство своих археологических сведений он тотчас вытащил эти альбомы и показал мне превосходные этюды древнерусской утвари, некогда писанные им для его «Горсея». Все эти natures mortes были выписаны с удивительной любовью и тщанием: тонко, изящно, живо! Так и горели на них рубины и яхонты, так и блестело золото и серебро».*

*Картина эта, однако, не была принята Академией, и звания профессора Литовченко не получил. Это окончательно восстановило его против Академии, но и не принесло материального благополучия. А. Литовченко считается художником второго плана, не внесшего чего-либо нового в развитие исторической живописи. Такой вывод искусствоведы делают, основываясь на факте игнорирования Литовченко ситуаций переломных, конфликтных. В своих произведениях он сосредотачивается на изображении деталей быта: одежды, посуды, обстановки. Очевидно, что в XIX в. От художников ожидали другого, в первую очередь, гражданской позиции.*

Его картина «Иван Грозный показывает свои богатства английскому послу Горсею» (1875, ГРМ) является попыткой раскрыть характер царя не через конкретный поступок, а посредством психологической характеристики.

А. Литовченко для своей картины выбрал интересную тему: отношения Руси и Запада в XVI веке, но глубоко раскрыть её ему не удалось. Внимание художника привлек следующий сюжет: Иван Грозный в последний год своей жизни, который был омрачен военными и политическими неудачами, с целью демонстрации своего могущества показал английскому послу Горсею сокровища царской казны. Роскошь убранства, блеск золота и драгоценных камней, почтительно-восхищенные позы присутствующих не маскируют то-



го, что Иван стар, слаб и немощен. Его образ низведен художником до бытового и прозаического содержания.

Конечно, смысл картины несколько многограннее, чем следует из названия. Ведь Иван не просто старик, который тешит себя и гостя видом сокровищ. Он царь, дела которого пришли в упадок, но которому необходимо поразить воображение посла, ибо ему необходим успех в переговорах. О неудаче предпринятых царём усилий свидетельствует образ англичанина Горсея, чьё вежливое и восхищённое внимание не скрывает его холодной наблюдательности и трезвого расчёта.

Неоднократно обращался к историческим сюжетам и такой живописец середины XIX столетия, как **М.И. Песков**.

*Михаил Иванович Песков (1834–1864) родился в Иркутске, как его тогда называли, «столице страны изгнания». Как сын обер-офицера, он поступил в училище для детей канцелярских служащих, а уже в 16 лет приступил к службе. Начальство отзывалось о нём, как о «способном и достойном», но повышать не торопилось.*



*Рисовать М. Песков начал с детства, учился у местных иконописцев. После того, как один из нарисованных им портретов сочли необыкновенно хорошим, ему стали заказывать свои портреты многие жители. О таланте Пескова стало известно генерал-губернатору Восточной Сибири Н.Н. Муравьёву-Амурскому, который в 1855 г. отправил его в Академию художеств за казённый счёт. Учился Песков с воодушевлением, в 1859 г. его картина «Домик в Коломне» по поэме А.С.Пушкина<sup>1</sup> была удостоена второй серебряной медали. По отзывам современников (местонахождение картины*

*неизвестно), на ней изображена была самая комическая сцена: кухарка чинно сидела перед зеркалом Парашки и, к ужасу старушки-хозяйки, брилась.*

*М. Песков участвовал в «бунте четырнадцати». Умер он в 30 лет от туберкулёза. Имя М. Пескова осталось малоизвестным широкой публике; его друзья И. Крамской, И. Репин, В. Стасов не раз сожалели о безвременной гибели так много обещавшего художника.*

В 1860 г. в журнале «Семейный круг» появилась рецензия на очередную академическую выставку, где «...из немногих исторических картин сильно занимала зрителей **Ермак сговаривает волжских атаманов к походу в Сибирь**» (1860, местонахождении неизвестно). «Эта картина отличается необыкновенной выразительностью лиц... Лицо Ермака строго, почти сурово; ясно, что он говорит что-то необычайное, к чему не привыкли ни он сам, ни его слушатели; однако в положении его фигуры видна развязность и бойкость. Двое из слушателей стоят близ него; один с большой окладистой бородой, в лице его... выражено какое-то полудоверие и вопросительное полусомнение, глаза его прищурены, на губах неопределённая полуулыбка. Другой с чёрными... волосами... и реденькой чёрной бородкой, рот его раскрыт; быстрые чёрные глаза будто выскочить хотят, он смотрит и слушает с какой-то жадностью; во всем лице его видна решимость... Всякий знающий историю узнает в седобородом товарища

<sup>1</sup> Коломна - город под Москвой, а также один из районов Петербурга. В поэме А.С. Пушкина имеется в виду последнее значение.

Ермака Ивана-кольцо, человека осторожного, рассудительного и твёрдого, а в другом – пылкого, беспокойного Мещеряка. Поодаль, направо от этой главной группы, разведён большой костёр, который ярко освещает лица сидящих около него казаков; ... которые ещё дальше, расположены в разных положениях и ведут свой разговор». Так говорилось о работе одного из лучших учеников Академии художеств М.И. Пескове, за которую он был удостоен первой серебряной медали. Современное местонахождение картины неизвестно, но из отзывов видевших её следует, что, кроме значительности содержания она отличалась хорошим исполнением, отсутствием идеализации в изображении персонажей, что делало её непохожей на обычные для того времени академические композиции из русской истории.



Тема завоевания Сибири, начатого при Иване Грозном, нашла отражение и в творчестве **В.И. Сурикова**.

**Василий Иванович Суриков (1848–1916)** родился в Красноярске, в семье потомственных казаков, предки которых пришли с Дона завоёвывать с Ермаком Сибирь. В. Суриков гордился своим происхождением: «Со всех сторон я природный казак... Моё казачество более, чем двухсотлетнее». Передалась ему и художественная одарённость родителей: отец, страстный поклонник музыки, великолепно играл на гитаре и слыл лучшим певцом Красноярска, а мать обладала врождённым художественным вкусом, прекрасно вышивала.

Рисовать В. Суриков начал рано: «Мне 6 лет, помню, было – я Петра Великого с гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, отвороты – брусничкой». Большую роль в развитии художественных способностей Сурикова сыграл Н.В. Гребнев, учитель рисования Красноярского уездного училища, в котором В. Суриков. «Гребнев меня учил рисовать, чуть не плакал надо мною», – с благодарностью вспоминал Суриков о нём.

После смерти отца В. Суриков, чтобы помогать семье, служил канцелярским писцом. Брался он и за иные источники заработка: и «...яйца пасхальные рисовать по три рубля за сотню», и рисовать на заказ, в первую очередь иконы. Его работы привлекли внимание красноярского губернатора П.Н. Замятина, по ходатайству которого В. Суриков был направлен в Академию художеств. Все расходы взял на себя богатый золотопромышленник П.И. Кузнецов, ценитель искусства и коллекционер. В середине декабря 1868 г. с обозом (как и М.В. Ломоносов) В. Суриков отправился в столицу. Вступительные экзамены он не выдержал и поступил в школу Общества поощрения художеств к М.В. Дьяконову, где за лето освоил трехгодичный курс обучения.

Уже в августе 1869 г. Суриков успешно выдержал экзамены в Академию и поступил вольнослушателем в головной класс. Через год была написана его первая картина «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» (1870). Учился он успешно; за особые достижения в

композиции товарищи называли его «композитором». Большую роль в его становлении сыграл лучший педагог Академии того времени П.П. Чистяков. В Академии Суриков пишет свою вторую картину о древнерусской истории «Княжеский суд» (1874). Его выпускная работа «Апостол Павел, объясняющий догматы христианства перед Иродом Агриппой, сестрой его Береникой и римским проконсулом Фестом» не была награждена Большой золотой медалью, на которую он рассчитывал. Это лишило его права на заграничную стажировку, а обучение в Академии завершилось присвоением ему звания всего лишь классного художника I степени. По словам П.П. Чистякова, «...допотопные болваны провалили самого лучшего ученика во всей Академии Сурикова за то, что мозоли не успел написать в картине».

Через полгода «в качестве исключения» ему предоставили возможность съездить за границу, но В. Суриков отказался из-за сделанного ему заказа расписать Московский храм Христа Спасителя. Подготовительные работы он провёл в Петербурге, а с июля 1877 г. два года работал в Москве: писал фрески с изображением четырёх Вселенских соборов.

В 1878 г. В. Суриков женился на Елизавете Шарэ, внучке декабриста П.Н. Свистунова. Счастливая семейная жизнь и относительное материальное благополучие позволили художнику «начать своё» – обратиться к сюжетам русской истории. «Приехавши в Москву, попал в центр русской народной жизни, сразу стал на свой путь», – вспоминал он.

В 1888 г., после смерти жены, он с дочерьми едет в Красноярск. Родные места вернули ему способность писать: он создал бытовую картину «Городок берут». Вернувшись в 1891 г. в Москву, он говорил друзьям: «Необычайную силу духа я из Сибири привез». Именно в это время был написан его «Ермак». Умер В. Суриков 6 марта 1916 г. и был похоронен рядом с женой на Ваганьковском кладбище в Москве.

Его картина **«Покорение Сибири Ермаком»** (1895, ГРМ) оживляет славные страницы истории русского народа. В 1581 г. на далёких окраинах Руси, недалеко от слияния рек Тобола и Иртыша, произошла легендарная битва казацкого отряда Ермака с полчищами татарского хана Кучума.

Борьба Ермака с сибирскими татарами была длительной и тяжёлой. В сибирском походе дружина Ермака могла рассчитывать только на себя, ибо царь Иван Грозный отказал ей в материальной помощи. А.М. Горький писал: «Он, этот народ, без помощи государства захватил и присоединил к Москве огромную Сибирь руками Ермака и понизовой вольницы, беглой от бояр. Этим народом сделано много дела, у него есть большая история». Борьба за Сибирь окончилась поражением татар: хан Кучум бежал, его государство, осколок Золотой Орды, распалось.

Работая над образом Ермака, В. Суриков, несомненно, опирался на народные представления о нём, выраженные в песнях и легендах. На картине

представлен решающий момент битвы. Осенний пасмурный день, глинистый берег, коричнево-серая холодная вода Иртыша. Низко нависло свинцовое небо. Сражение происходит на воде: слева в стругах, окутанных пороховым дымом – казаки, дружинники Ермака; они неудержимо стремятся вперед, тесня татар к высокому обрывистому берегу. Беспорядочно отстреливаясь, татарское воинство отступает; его сопротивление только ожесточает казаков. Руководит боем Ермак. Он в самом центре казачьего отряда, под развивающимися знаменами. На нём поблескивающие латы и островерхий шлем. Зорко и сурово смотрит он в сторону врага. Рядом с атаманом изображён его первый помощник есаул Кольцо – весь порыв и движение в противоположность сдержанному Ермаку.

В. Суриков запечатлел начало бегства разноплеменного кучумовского войска. Напрасны заклинания шаманов на берегу: отступление уже началось; многие, побросав оружие, устремились прочь. У татар, как показывает художник, по существу, отсутствует предводитель. Хан Кучум лишь наблюдает за битвой с берега, но не направляет её ход. Фигуры отступающих татар в светло-жёлтых одеждах, расплывчатые силуэты конников на берегу, – всё это усиливает впечатление тревоги, смятения, предчувствия неминуемого поражения.

Только большой художник, любящий просторы Сибири, гордящийся удалью и смелостью своих предков, мог создать такое грандиозное полотно. О своём впечатлении от этой картины М.В. Нестеров писал: «Смотрю долго, переживаю событие со всем вниманием и полнотой чувства, мне доступной... Чувствую, что с каждой минутой я больше и больше приобщаюсь, становлюсь если не участником, то свидетелем огромной человеческой драмы...».

«Две стихии встречаются», – так объяснял художник содержание



картины. Действительно, не Ермак или Кучум решают судьбу поединка, а дружины под их предводительством. Эта мысль четко выражена в композиции картины, в контрастном противопоставлении двух сил: неодолимых в своём порыве казаков, воодушевлённых идеей борьбы с опасностью татаро-монгольского нашествия на Русь, и противоположного лагеря, где бьются татары и мечутся испуганные местные жители, согнанные сюда ханом.

Интересна и такая деталь: В. Суриков изобразил сражающихся казаков под знаменем, которого у них быть не могло. Это знамя овеяно славой многовековой борьбы русских против монгольских орд. Оно развевалось на Куликовском поле и во время взятия Иваном Грозным Казани. Написав это знамя, В. Суриков допустил историческую неточность, но усилил патриотическое звучание подвига Ермака и его дружины, распространив на них славу борцов с многовековыми угнетателями.



Значительное количество исторических полотен создал один из выдающихся русских художников **Г.Г. Мясоедов**.

**Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911)** родился в селе Паньково Тульской губернии, в обедневшей дворянской семье. Начал учёбу он в орловской гимназии, но интерес к искусству привёл его в Академию художеств, куда он поступил в 1858 году. Жизнь будущего художника была крайне бедной: для заработка он разрисовывал пряники.

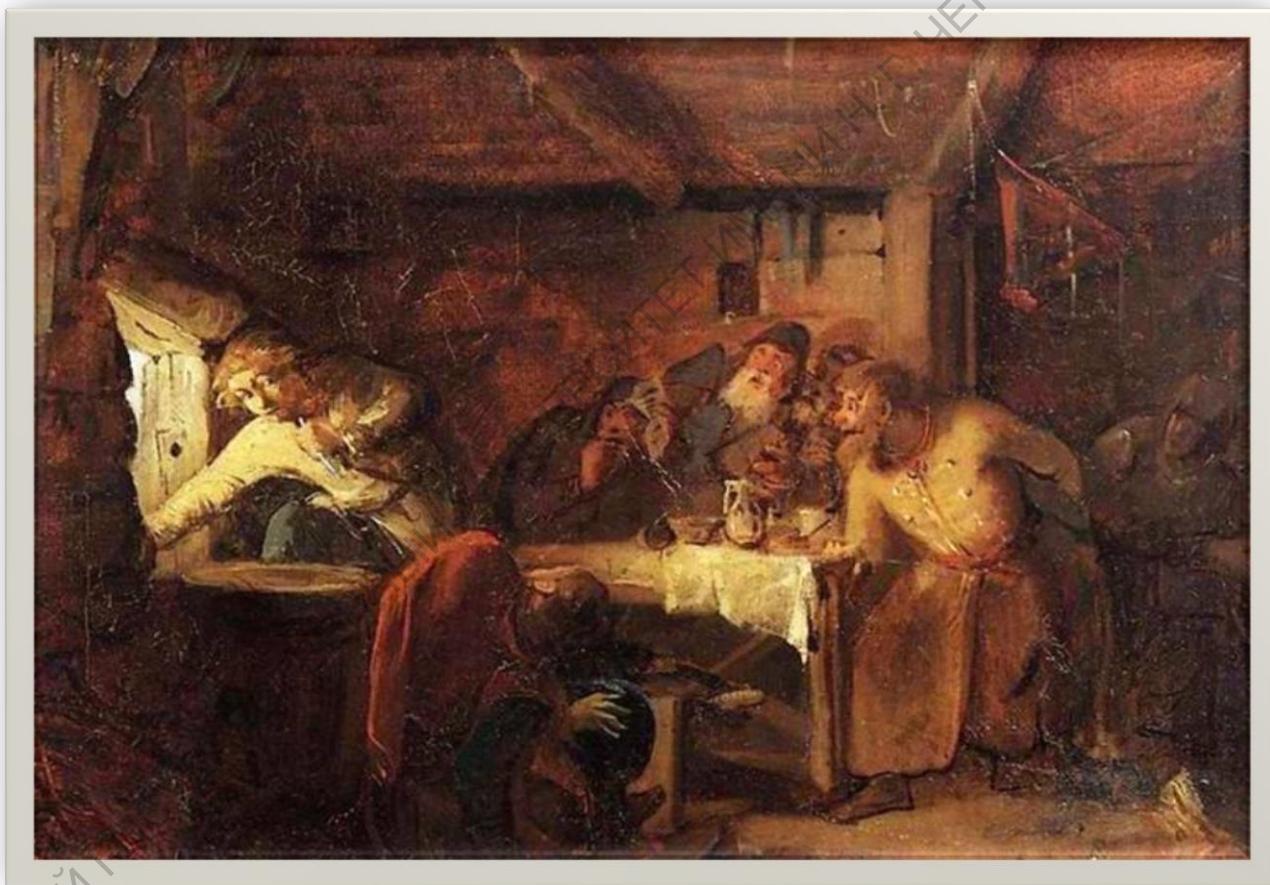
В Академии Г. Мясоедов пишет картины на деревенские темы «Урок пряжи» (1859), «Деревенский знахарь» (1860), «Поздравление молодых» (1861). За полотно «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» Мясоедов получил Большую золотую медаль и право на шестилетнюю командировку за границу.

Лишённый материальных проблем, Г. Мясоедов с увлечением изучал западноевропейское искусство. Его оценки категоричны: «Картины, в которых есть какая-нибудь мысль, относятся к картинам без содержания как 5 : 100. Даже из истории берутся самые незначительные случаи, лишь бы блеснуть умением писать бархат, атлас и пр.».

В 1868 г. он возвращается в Россию и вступает в Товарищество передвижных выставок. Мясоедова привлекают, главным образом, исторические мотивы. К 1893 г. относится создание «Крейцеровой сонаты», на которой в качестве слушателей изображены Н. Ге, И. Мечников, В. Стасов и другие реальные представители интеллигенции. На выставке передвижников в 1908 г. им была представлена картина «Москва, декабрь 1826 года. Мицкевич в салоне Зинаиды Волконской импровизирует среди русских писателей», посвященная встрече двух великих поэтов: А. Пушкина и А. Мицкевича.

*Последние годы жизни Г. Мясоедова были трагичны. «Мы с моим одиночеством, – писал он, – снимаем комнату в деревянном доме на Васильевском острове». От «старой гвардии» передвижников, друзей и единомышленников почти никого не осталось. После поражения первой русской революции Товариществу передвижников невозможно было следовать своим традициям и принципам. Умер он в своей полтавской усадьбе в год 40-летнего существования Товарищества. По завещанию, похоронен он был без церковных обрядов.*

Сюжет картины «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862, Всесоюзный музей А.С.Пушкина) родился под впечат-



лением «Бориса Годунова» А.С. Пушкина. Для своей картины Г. Мясоедов избрал момент, когда опознанный самозванец, спасаясь от неминуемой гибели, готовится выпрыгнуть в окно. Силуэт Григория Отрепьева прорисован отчётливо; в руке он сжимает кинжал. Один из приставов готов броситься за беглецом. Трактирщица и один из монахов – в тени. Другой монах, толстый и хитрый Варлаам, изображён с симпатией к его добродушию и эмоциональности. В журнале «Время», чьим редактором был Ф.М. Достоевский, П. Ковалевский писал, что картина Мясоедова «...исключительно хороша по типам и движению, а из картин по русской истории – положительно лучшая».

В 1861-1862 гг. Россия отмечала 250-летие освобождения Москвы от польских захватчиков. Для участия в конкурсе на вторую золотую медаль **М. Песков** пишет «**Воззвание Минина к нижегородцам**» (1861, Самарский областной художественный музей). Зритель видит площадь в Нижнем Новгороде перед соборным храмом Спаса. В центре Козьма Минин. Он обращается к горожанам со страстным призывом подняться на спасение Отечества. Толпа, охваченная волнением, отвечает порывом самопожертво-



вания: девушка снимает серьги; женщина, сложив руки в молитве, протягивает Минину свой скромный дар. Сидящий на земле нищий тоже жертвует на ополчение несколько медных монет. Седобородый старец благословляет сына на ратный подвиг. На заднем плане – массы движущихся людей. Автору удалось мастерски передать национальный колорит старорусской архитектуры, одежд того времени. Однако картине (исключение составляет лишь фигура нищего) недостает простоты и естественности. Она выдержана в духе академических требований того времени и подавляет своей торжественностью и монументальностью.

Через год **М. Песковым** был закончен рисунок «**Выход поляков из Кремля в Москве в 1612 г.**». Вместе с «Воззванием Минина к нижегородцам» он как бы составил патриотический цикл. Этот рисунок, по мнению современников, оказался более свободным от недостатков предыдущей картины и давал нам представление о таланте М. Пескова и о справедливости восхищения, которое испытывали современники перед его произведениями.

Историческая канва события, послужившего основой рисунка, такова: князь Д. Пожарский обещал полякам, осаждённым в Кремле и измученным голодом, сохранить им жизнь в случае добровольной сдачи в плен. 22 сентября 1612 г. поляки начали свой «исход» из Кремля. Велик был гнев русского народа, трудно было сдержать его ярость и удержать от растерзания ненавистных захватчиков. Художник избрал динамичную ситуацию: казак и воин земского ополчения уже готовы обезглавить попавшего им в руки пана, но их останавливает другой русский воин, верный приказу Д. Пожарского. Лица и позы персонажей очень выразительны, перед зрителем предстает сложнейшая гамма душевных переживаний людей, переживших Смуту.

За эскиз к картине «Кулачный бой при Иване Васильевиче Грозном» (1861) М. Песков был удостоен медали «За экспрессию». Эскиз пред-



ставляет собой произведение не исторического, а историко-бытового жанра по мотивам «Песни о купце Калашникове» М.Ю. Лермонтова. Художник продемонстрировал редкую наблюдательность, точное знание характерных черт далёкой эпохи. В.В. Стасов\* писал об этом эскизе: «...может быть, тут нет ещё настоящей полной истории, но есть уже начало верного пути к ней, первое воспроизведение древности, типов, сцен, характеров на основании того, что до сих пор ещё живая, не выдуманная натура».

Исторический жанр привлекал и такого художника, как **К.Е. Маковский**.

**Константин Егорович Маковский (1839–1915)** родился в Москве. Его отец, бухгалтер Дворцового ведомства, в свободное время занимался живописью. Дети росли в благоприятной атмосфере: их семья в 40-е годы XIX в. являлась своеобразным культурным центром Москвы, а отец Егор Иванович, несмотря на ограниченные доходы, составил значительную коллекцию гравюр. По его инициативе в Москве в 1832 г. был открыт первый натурный класс, превратившийся впоследствии в Училище живописи и ваяния.

«Тем, что у меня вышло, – считал К. Маковский, – я обязан не Академии, не профессорам, а исключительно моему отцу. Он с детства воспитывал мой вкус на благородных образцах и руководил каждым шагом моего художественного воспитания. Я никогда не забуду наших воскресений. Этот святой день отец посвящал «художественной охоте». Он в своей шинели и я, десятилетний мальчик, слонялись по толкучкам, выискивая рисунки, гравюры. Отец ласково требовал, чтобы при мне всегда был альбом. И по его указанию я набрасывал туда характерные фигуры, типы, клочки улиц и старинных зданий...».

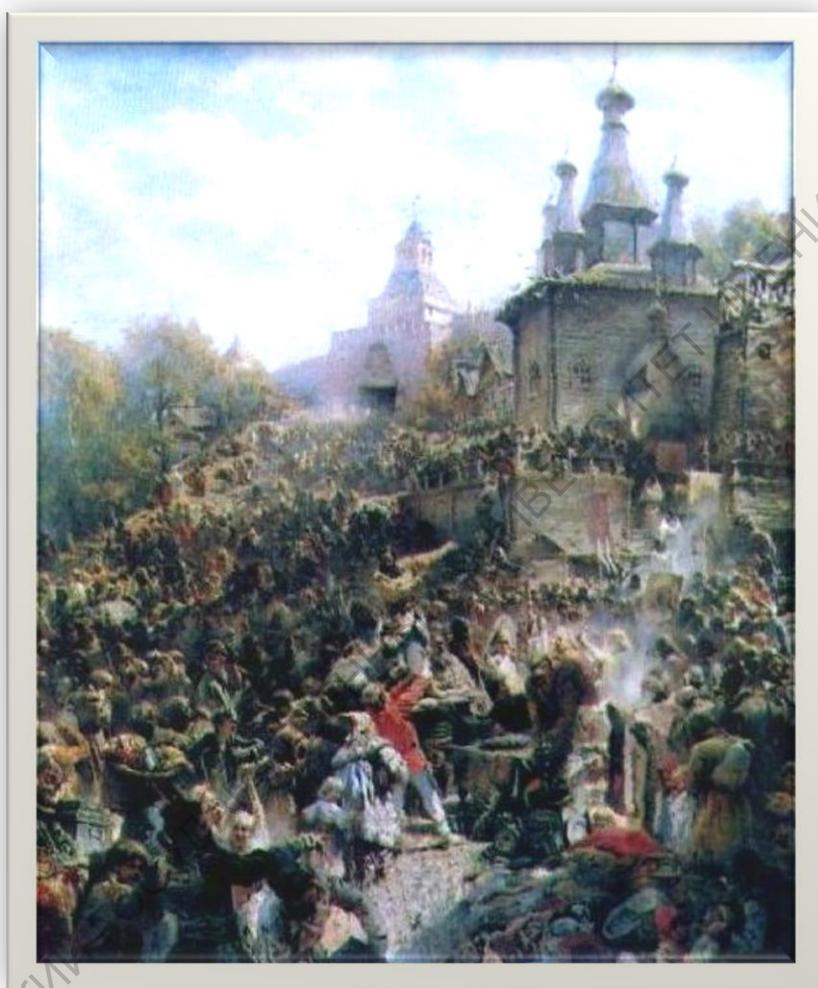
К. Маковский закончил Московское училище живописи, а затем Петербургскую Академию художеств. Он присоединился к «бунту 14», но его взгляды оказались не твёрдыми, а первый же выгодный заказ окончательно отдалил Маковского от И. Крамского с товарищами. Суровая жизнь художника-демократа, нужда и лишения, бедность ради идеи, постоянные поиски и угроза непризнания были неприемлемы для К.Маковского и, честно говоря, незнакомы ему. На его долю выпал колоссальный прижизненный успех. На родине он стяжал славу как исторический живописец, портретист и художник декоративных форм. На Западе он выступал как пропагандист русского искусства. К. Маковский имел мастерскую в Париже; его картины продавались в Америку.

Работы К. Маковского о древнерусской старине, несомненно, имеют этнографическую ценность, буквально поражая национальным колоритом. Иностранцы воспринимали их как эталон совершенства. Но русскому зрителю, искавшему ответы на животрепещущие вопросы о судьбах страны, они казались пресными и безыдейными. С течением времени интерес к его картинам падал. Смерть художника трагически и своеобразно подтвердила это: пролетку, в которой он ехал, сбил трамвай.



Одна из исторических картин К. Маковского «Смерть Иоанна Грозного» (1888) воспроизводит заключительные сцены одноименной трагедии А.К. Толстого и является одной из лучших работ художника. На картине изображены царь и боярин Бельский. Их игра в шахматы прервана внезапной смертью царя. Старческое лицо Грозного с потухшими, остекленевшими глазами, с заострившимся носом и перекошенным ртом написано превосходно. Эта картина получила золотую медаль первого класса на Парижской выставке в 1889 году.

Кульминацией работы К. Маковского в сфере исторической живописи по праву считается



полотно  
«**Воззвание  
Минина**» (1896,

Горьковский  
художественный  
музей). На

огромном холсте,  
написанном для

Нижегородской  
Всероссийской

выставки и

помещённом для  
обозрения в

специальном  
выставочном зале,

перед зрителем

разворачивается  
одна из наиболее  
героических  
страниц русской

истории. Со всем  
блеском таланта К.  
Маковского показаны  
тысячи людей,  
одушевленные общим  
порывом. На фоне  
достоверно  
выписанного  
Нижегородского  
Кремля и заволжских



далее волнуется огромная масса людей, в центре которой – Козьма Минин. Высокий, полный кипучей энергии, обращается он к согражданам с патриотическим призывом. У зрителя возникает ощущение, что Минин обращается непосредственно к нему. Нижегородцы полны решимости освободить Москву и готовы отдать всё своё имущество на правое дело.

Обстоятельное описание этой картины дал А.М. Горький: «Из деревянной маленькой церкви идут священники с хоругвями. Над церковью – стая голубей, вспугнутая с колокольни посадскими девицами. Всюду – на горе, около Минина и его кафедры – толпа, волнуемая, крикливая, охваченная огнём сознания своей задачи. Убогий нищий с костылями под мышкой срывает со своей шеи крест, и лицо его взволновано. Бледно-здоровенный мясник, засучив рукава, готов хоть сейчас бить поляков; мускулы голых рук напряжены, лицо зверски свирепо, изо рта, должно быть, летят «крылатые слова». Толпа льёт с горы лавиной, – она чувствуется за серой угрюмой стеной Кремля. Седобородый мужик истово крестится, – он только что положил к ногам Козьмы икону в ризе; татарин в малахае смотрит из-за чьего-то плеча испуганными, но любопытными глазами на оратора-мясника; белоголовая девочка, держась сзади за шубёнку матери, несущей в бочке свои платья, улыбается блеску кубков и братин, лежащих на земле. Отовсюду тащат платья, ларцы, посуду из серебра; штоф, парча, шёлк валяются кучами под ногами людей. Красавица-боярыня с жгучими глазами и матово-бледным лицом вынимает серьги из ушей. Неподалеку от неё какой-то странник – плут, пьяница, судя по его роже, подняв к небу руки, важно проповедует что-то. Позади Минина молодой стрелец, взмахнув ... тяжёлой секирой, орёт во всё горло и глаза его налиты кровью. Толпа Маковского глубоко народна – это именно весь нижегородский люд старого времени собрался отстаивать Москву и бескорыстно, горячо срывает с себя рубаху в жажде положить кости за родную землю. Видишь, что это именно весь нижегородский народ; весь Нижний встал на ноги и рычит, и мечется с силой ужасной, готовый всё сломить сплеча...». Очень уместным оказалось здесь обилие роскошных вещей и драгоценностей, которые так любил и умел писать К. Маковский.



Однако, когда на следующий год картину перевезли в Петербург, она была холодно принята публикой. Поэтому К. Маковский передал её в дар Нижнему Новгороду, где картина была помещена в главном зале городской Думы. Справедливая оценка патриотического настроения картины и мастерства художника прозвучала лишь в советское время.

Целый ряд картин о периоде правления Ивана Грозного и о Смутном времени создал **Н.В. Неврев**.

**Николай Васильевич Неврев (1830–1904)** – выходец из богатой московской купеческой семьи. Однако, после смерти отца Н. Невреву

пришлось самому зарабатывать на жизнь. Учиться ему пришлось в мещанском училище Московского купеческого общества, но чтобы помочь семье, приходилось подрабатывать. Неврев чертил, каллиграфически переписывал ноты, книги. Способности к рисованию обнаружились рано, но лишь в 21 год ему удалось поступить в Московское училище живописи и ваяния. Закончить обучение ему не удалось из-за разногласий с руководством.

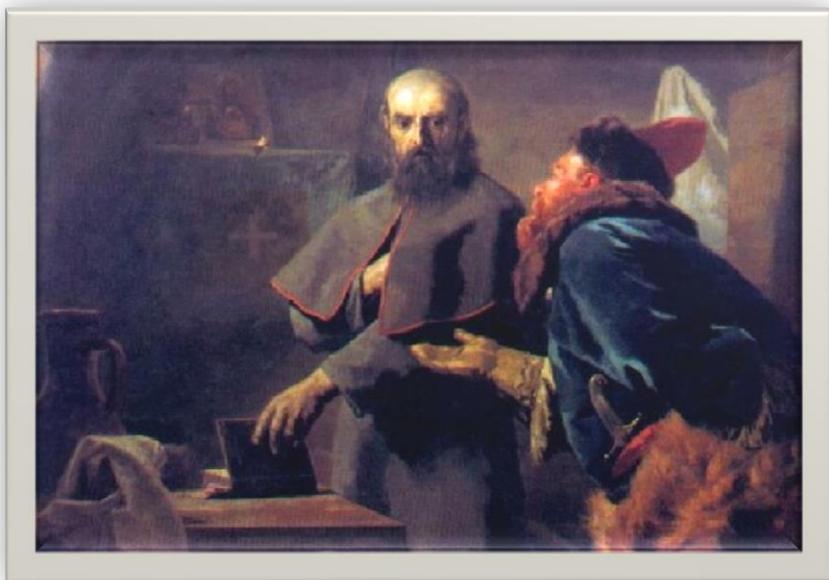
Н. Неврев писал портреты, бытовые сцены, картины из жизни купечества. Прославился он работой «Торг». В 1876 г. он пишет картину «Послы папы Иннокентия III у князя Романа Галицкого», которая также получила одобрение публики. Художника приняли в Товарищество передвижников (1881 г.), в котором он и состоял всю свою жизнь. В исторической живописи Н. Неврев преуспел меньше, чем в портретной или бытовой, но и здесь он создал ряд запоминающихся образов. Художник был исключительно точен в изображении места действия, костюмов и всех подробностей быта. Последние годы жизни Н. Неврева были безрадостными. Прогрессировала болезнь – грудная жаба, брак оказался бездетным, картины не продавались. Собственно, и работать было невозможно: костюмы для исторических картин пришли в ветхость, денег на плату натурщикам не было, уходила и вера в свои силы. На 74-м году жизни художник застрелился.

Картина Н. Неврева «Смерть князя Гвоздева» (1881) написана на основе такого исторического факта: князь Осип Гвоздев исполнял роль шута



при дворе Ивана Грозного. Как-то царь обварил его щами; шут закричал и попытался убежать, но царь догнал его и ударил ножом. К умирающему призвали лекаря, и царь велел «исцелить верного слугу»; но врач лишь констатировал смерть. Тогда Грозный, не проявив ни раскаяния, ни сочувствия, вернулся к прерванному пиршеству.

На картине изображено несколько персонажей. Все они, за исключением смеющегося царя и врача, в бессилии разводящего руками, неестественно спокойны: застыл за креслом Грозного Малюта Скуратов; деловито вытирает кровь с отброшенного царем ножа другой шут.



Этот же период показан на полотне Н. Неврева «Малюта Скуратов у митрополита Филиппа» (1895, Татария).

За открытое обличение преступлений Ивана Грозного и осуждение опричнины митрополит

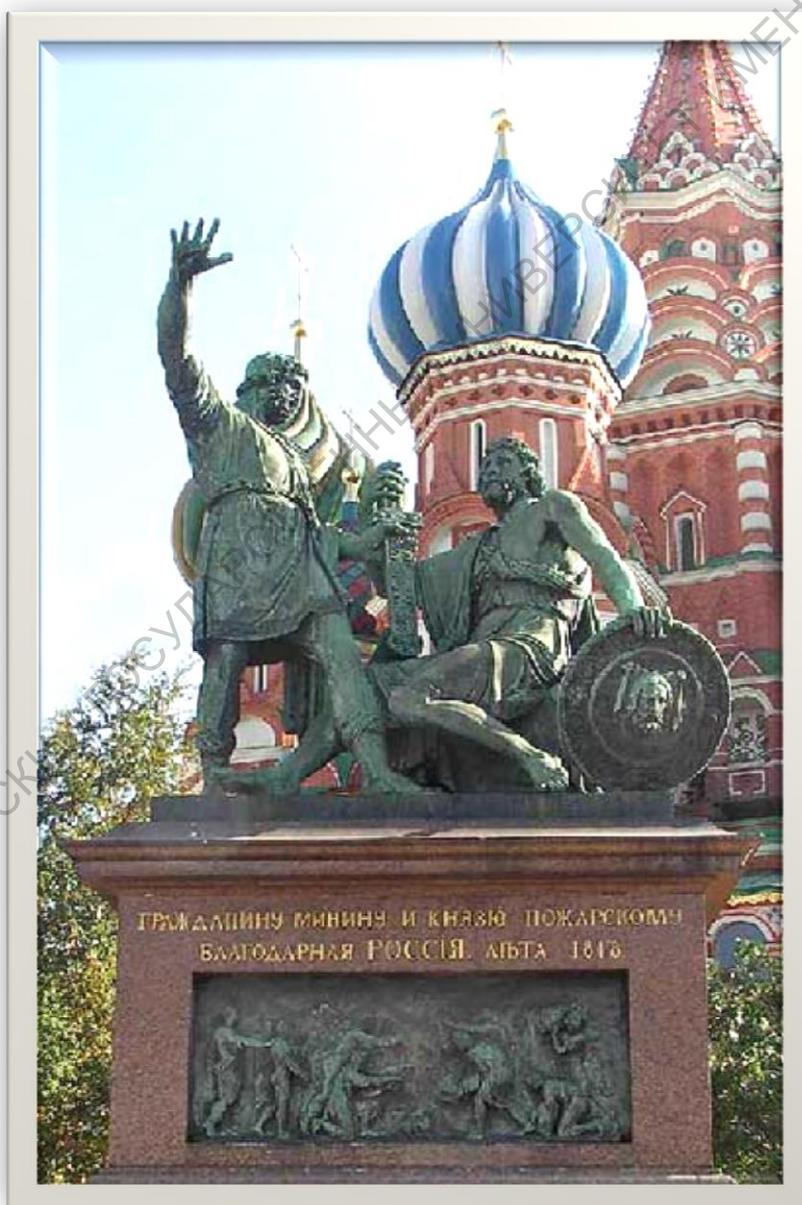
Филипп из рода бояр Колычевых в 1568 г. был сослан в Тверской монастырь. Проезжая через Тверь во время похода на Новгород в декабре 1569 г., царь послал главу опричников Малюту Скуратова к Филиппу за благословением. Митрополит отказался благословлять карательную экспедицию царя, за что был Малютой задушен.

Именно момент перед расправой и изображён на картине.



Ещё одно историческое полотно Н. Неврева – «Присяга Лжедмитрия I королю Сигизмунду III на введение в России католицизма» (1877) находится в Саратовском государственном

художественном музее им. А.Н. Радищева. Действие происходит в 1604 году, в королевском замке, когда польский король и Лжедмитрий I подписали договор о признании последнего законным претендентом на русский трон. Король, пообещавший Лжедмитрию свою помощь в походе на Москву и взамен надеющийся на подчинение того своей воле, стоит в торжественной позе, подняв над головой шляпу. Интересна фигура Лжедмитрия: несмотря на почтительно прижатую к груди руку, поза его достаточно небрежна. Экзальтированности в его облике, в отличие от короля, нет. Он внешне спокоен, внимательно и сосредоточено смотрит на Сигизмунда. Холодный расчёт демонстрирует нам его образ. Контрастны и одежды персонажей: аскетичный и строгий польский костюм и нарядный, богатый, отороченный дорогим мехом костюм претендента на русский престол. Характерна и фигура папского представителя: угодливо согнутая, она показывает важность для Рима обращения России в католичество. Картину отличает тщательность проработки всех деталей обстановки и быта.



В преддверии празднования 200-летия освобождения Москвы от поляков Василий Попугаев, один из активистов «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», ещё в 1803 году предложил провести всенародный сбор средств на памятник князю Пожарскому и «русскому плебею» Минину. В 1808 году правительство объявило конкурс проектов для такого памятника. Победа была присуждена скульптору **И.П. Мартосу**. Работа над памятником Минину и Пожарскому

пришлась на годы Отечественной войны 1812 года – годы небывалого роста национального самосознания и подъёма патриотических чувств русского народа. Работы по отливке памятника растянулись на многие месяцы. Сначала фигуры были отлиты из воска, затем их тонкой кисточкой 45 раз покрыли специальной огнеупорной мастикой из толчёного кирпича, разведённого пивом. Когда огнеупорная корка приобрела достаточную прочность, фигуры обмазали глиной и оковали железными обручами. Каждая из полученных форм весила несколько сотен пудов. Под ними были устроены 16 специальных печей, огонь в которых горел непрерывно в течение месяца, вытапливая из форм воск. После того, как воск был выжжен, литейщики приступили к плавке металла в особой печи, расположенной высоко над формой. Предварительно И. Мартос рассчитал и устроил внутри форм сложнейшую сеть каналов для равномерной заливки металла и для выхода образующихся при этом газов.

Готовый памятник водным путём отправили из Петербурга в Москву. Для этого были изготовлены суда специальной конструкции, с разборными палубами. Торжественная встреча ожидала суда с памятником в Нижнем Новгороде. Наконец, через три месяца пути, преодолев 3 тысячи километров, суда прибыли в Москву.

Вопреки желанию Александра I, который предлагал для скульптуры постамент из сибирского мрамора и место в центре Красной площади, И. Мартос выбрал финский красный гранит и место у торговых рядов, напротив Кремля. Отполировал постамент, изобразив на нём два рельефа, гранильщик Суханов. На лицевом рельефе – сцена жертвования нижегородцами средств на спасение Отечества. Среди горожан выделяется группа из трёх человек: отец провожает в ополчение двух сыновей. Это портретное изображение И. Мартоса и его детей.

Созданный И. Мартосом памятник полон суровой и торжественной героичности. Он поражает своей исключительной цельностью. Сюжет памятника прост: Козьма Минин обращается к больному князю Пожарскому с призывом возглавить народное войско и повести его на Москву. Герои Мартоса связаны пластически и композиционно, что подчеркивает единство их мыслей и чувств. Внимание зрителя привлекает фигура К. Минина, соединяющая в себе огромную внутреннюю силу, целеустремленность, порыв и сдержанность. Достигнуто это мощной лепкой и широким свободным жестом правой руки, указывающей на Кремль. Вертикальное расположение фигуры подчеркивает доминирующую роль Минина в композиции. Князь Пожарский также полон решимости и готовности к борьбе. Принимая меч из рук Минина, он как бы приподнимается со своего ложа, готовый следовать за ним. Лицо князя хранит следы пережитых страданий и болезни, но вместе с тем одухотворено, дышит мужеством и отвагой.

В облике героев И. Мартос отразил типично национальные черты, удачно соединив в их костюмах элементы античных и русских одеяний. Короткая туника Минина с узором похожа на крестьянскую рубаху; на нём

штаны, в которых изображались древние скифы; голова вылеплена в античных традициях, но с волосами, подстриженными по-народному, в скобку. Князь Пожарский опирается о щит с иконой Спаса. За обеими фигурами высится островерхий шлем. На памятнике надпись: «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия лета 1818».

Открытие памятника состоялось 20 февраля 1818 года и явилось событием большой общественной важности. «Во время сего торжественного обряда, – писали «Московские ведомости», – стечение жителей было неимоверное: все лавки, крыши Гостиного двора... и самые башни Кремля были усыпаны народом, жаждущим насладиться сим новым необыкновенным зрелищем». Военный оркестр исполнял военные марши. Под барабанную дробь упало покрывало. Приветствуя первый в России исторический памятник, а также первый памятник, установленный в разорённой французами Москве, мимо торжественно прошли русские воины – победители Наполеона. И. Мартос сумел воплотить в своём произведении мысли и чувства, волновавшие всю Россию. Образы героев древности воспринимались как современные, напоминая о недавних событиях Отечественной войны 1812 года.

Значительной вехой в творчестве **М.М. Антокольского** явилась его первая крупная скульптура «**Иван Грозный**» (1871, бронза, ГРМ; 1875, мрамор, ГТГ; гипс, Кенсингтонский музей, Лондон). Образ «мучителя и мученика», как называл Грозного М. Антокольский, произвел на современников грандиозное впечатление. Автор был удостоен звания академика, его имя было у всех на устах. Толпы народа осаждали Академию, где была выставлена скульптура Грозного. Она была по-настоящему драматична «реалистической передачей духа могучего, перед которым трепетала вся русская земля».

Зрителя буквально завораживала сухая и костлявая фигура царя, сидящего в украшенном



затейливой резьбой кресле. Терзаемый нелёгкими мыслями, царь склонил голову. Левой рукой он сжимает чётки, правой судорожно вцепился в подлокотник. Подле кресла вонзился в пол грозный посох с острым наконечником. Иван Грозный только что закончил чтение, взгляд его ещё блуждает в пространстве. По измятым листам, лежащим у него на коленях, можно судить о его темпераменте. Царь показан не героической личностью, а живым и страдающим человеком, находящимся в состоянии глубокого душевного разлада. Автору в этой скульптуре удалось достичь такого психологизма, который поразил современников, ранее не подозревавших о возможностях пластического искусства.

В 1891 году **М. Антокольский** представил публике бронзовую статую «Ермак» (ГРМ). Закованный в тяжёлые латы, с секирой в могучей руке, Ермак шагает вперед навстречу опасностям, поджидающим легендарного покорителя Сибири. «Мне хотелось в нем выразить, – писал скульптор, – русскую смелость, удальство, при полной бодрости, силе».



В 1859 году **Н.С. Шустов** завершил работу над полотном «**Призвание боярина Михаила Фёдоровича Романова на царство**» (1859, ГРМ). На картине изображен момент согласия Михаила занять российский трон.



Действие происходит под тёмными сводами Троицкой церкви Ипатьевского монастыря, что расположен недалеко от Костромы и где жили будущий царь и его мать-монахиня. В центре помещения, окруженная множеством неясных силуэтов, сидит инокиня Марфа Ивановна, только что давшая согласие и благословившая сына на царство; рядом с ней стоит молодой царь, который

склонился к архиепископу Феодориту, принимая от него шапку Мономаха и державу.

К аналогичному сюжету обращался и Г. Угрюмов в картине «**Призвание Михаила Фёдоровича на царство 14 марта 1613 года**» (1800). На этой большой картине юный Михаил, приложив правую руку к сердцу, а левой отстраняясь от явившегося к нему посольства, смущённый и опечаленный стоит среди толпы взывающих



к нему людей. Очевидно, что работая над полотном, Угрюмов исходил из официальной и совершенно неверной трактовки этого события, а именно, что Михаил лишь уступает мольбам народа. Главный посыл картины – в

самопожертвовании первого представителя династии. Достаточно реалистично изображён народ, в жестах и позах видна разница между горожанином и крестьянином, простолюдинами и боярством. Картина соответствует всем академическим правилам. Михаил с матерью и священником выделены из массы народа и представляют композиционный треугольник; именно центральная группа выделена и цветом, и светом. Отметим также несовершенство живописи Угрюмова в части исторической достоверности: храм с классическим иконостасом, облачения духовенства, одежды персонажей характерны не для XVII века, а для XVIII.

Привлекла эта тема такого художника, как **А.Д. Кившенко**

*Алексей Данилович Кившенко (1851 – 1895) родился в Тульской области. Учился в Петербургской рисовальной школе у И.Н. Крамского, а с 1867 по 1877 гг. – в Академии художеств, где неоднократно удостоивался золотых и серебряных медалей за свои картины. За выпускную картину «Брак в Канне Галилейской» он был награждён большой золотой медалью. Но так как эта картина была к моменту присуждения наград не завершена, то для получения права на заграничную стажировку ему было предложено представить другую картину на любой сюжет. Именно так появилась самая знаменитая картина художника «Военный совет в Филях» (1879).*



*После 4-летней заграничной поездки, во время которой он написал ряд картин, упрочивших его известность (одна из них, «Псарный двор», принесла ему звание академика в 1884 г.), Кившенко едет в Закавказский край, чтобы подготовиться к выполнению заказа Александра III на серию картин о русско-турецкой войне.*

*В последние годы жизни работал в Академии художеств преподавателем, достигнув к 1893 г. должности профессора, руководителя батальной мастерской. Известен как автор серии полотен о русско-турецкой войне 1877-1878 гг., в которых правдиво и достоверно показал военные будни, тяжкий труд солдат.*

*А. Кившенко – автор многих акварелей, в том числе композиций для вышедшего в 1880 г. альбома «Отечественная история в картинах». Иллюстрировал произведения М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого. По своей творческой манере был близок к передвижникам.*

Его акварель **«Призвание на царство Романовых – Михаила Фёдоровича (Депутация Земского собора)»** (1880, Центральный военно-морской музей, СПб) обращается к теме становления династии Романовых. При определённом композиционном сходстве картин Г. Угрюмова и А. Кившенко, нельзя не отметить их разного смыслового наполнения. Если

Угрюмов изображает призвание Михаила на царство как всеобщий, величественный порыв, то у Кившенко мы, безусловно, видим массовость сцены, но торжественности и возвышенности происходящего не ощущаем. Действительно, в 1880 году, когда создавалась картина, российское общество переосмысливало многие государственные установления и институты. Вновь избранный царь изображён, хотя и на первом плане, но не в центре картины. Центр занимает его мать, инокиня Марфа. Поза Михаила говорит о пассивности и малой причастности к происходящему. Марфа же, напротив, является центральным персонажем картины, именно к ней устремлены слова главы депутации. Удивляет недоброе выражение лица будущей царицы. Народ представлен Кившенко огромной массой, с отдельно выписанными представите-



лями. Настроение их различно: напряжённый интерес к происходящему у группы женщин и детей, мольба у изображённых на первом плане коленопреклонённого мужчины и инока, увещательные позы у двух руководителей депутации: церковного и светского. Последние уговаривают мать с сыном принять царский венец, как бы произнося «Кого же ещё? Больше некого». Автор, таким образом, вместе с передовыми людьми 1880-х

годов ставит под сомнение богоданность и незыблемость царской власти и самодержавия.

### *Вопросы и задания*

1. Какие факты из истории становления единого государства наиболее интересовали российских живописцев?
2. Кто из исторических деятелей этого периода наиболее «любим» отечественными художниками?
3. Сгруппируйте картины по сюжетам и попытайтесь произвести их сравнительную характеристику (творческий замысел, особенности авторского отношения к герою, реалистичность и достоверность изображения) в связи с личностями Ивана Грозного, атамана Ермака, Козьмы Минина, Лжедмитрия I.
4. Систематизируйте информацию о вкладе художников-передвижников в развитие исторического жанра в связи с сюжетами о централизации страны.
5. Самостоятельно рассмотрите следующие произведения:
  - «Иван Грозный и Малюта Скуратов» Г. Седова,
  - «Патриарх Гермоген отказывается подписывать договор» и «Софья Витовтовна срывает с Василия Косого пояс Дмитрия Донского» П. Чистякова.
6. Попробуйте произвести сравнительную характеристику творчества (авторские замысел и манера, смысловые акценты, степень реалистичности и достоверности изображения, выбор сюжетов) таких мастеров исторического жанра в живописи, как Н.С. Шустов, В. Г. Шварц, А. Д. Литовченко, М.И. Песков, Г.Г. Мясоедов, К.Е. Маковский, Н.В. Неврев.
7. В чем особенности исторической живописи И.Е. Репина?
8. Попробуйте доказать на конкретных примерах утверждение «Творчество В. Сурикова – вершина исторической живописи».
9. Как вы думаете, совокупность каких факторов превращает историческое полотно в знаковое событие художественной жизни страны? Поясните свои выводы на конкретных примерах.
10. Произведения какого художника об объединении страны лично вы считаете наиболее интересными?

## «Тысячелетие России»

В центре Новгородского Кремля, на фоне монументальной древнерусской архитектуры Софийского собора и его звонниц расположен необычный памятник, посвященный тысячелетию России. Нередко его именуют как памятник «Тысячелетию России» или как «Тысячелетие России». Последнее название, по мнению авторов памятника, более правильное.



Мысль о сооружении этого памятника именно в Великом Новгороде возникла в правительственных кругах в 1857 году. Император Александр II стремился утвердить в обществе представление об извечности и незыблемости как российского самодержавия, так и известной теории официальной народности: «самодержавие, православие, народность». С этой

целью было решено увековечить полуполюгендарное событие, произошедшее в 862 году – призвание варягов на Русь. Согласно летописным рассказам, в этот год новгородцы, отчаявшись избрать правителя из собственной среды, пригласили в Новгород на княжение скандинавского князя Рюрика. Именно с этого года и начался отсчёт истории Российского государства.

Правительство объявило открытый конкурс проектов будущего памятника, что позволило принять в нем участие не только маститым академиком, но и всем желающим. Итоги конкурса подводились в ноябре 1859 года. Первую премию получил недавний выпускник батального класса Академии художеств, двадцатитрехлетний **М. Микешин**, сумевший объединить в своем проекте и демократические устремления тогдашнего русского общества, и прогрессивные тенденции реалистического искусства.

*Михаил Осипович Микешин (1835–1896) родился в селе Максимовка Смоленской губернии. Отец его в молодости участвовал в партизанском движении Отечественной войны 1812 года, потом занимался садоводством, лечебной практикой, мелкой торговлей.*



*В 1852 г. М. Микешин поступил в батальный класс Академии художеств. Учился он исключительно успешно, получив все золотые и серебряные медали. В 1858 г. за картину «Граф Тилли в Магдебурге в 1631 г.» он получил Золотую медаль и право на заграничную поездку за счёт Академии. Микешин выказывал романтическое отношение к прошлому, за то уже в молодые годы был замечен при императорском дворе и приближен к нему: несколько лет он преподавал рисование великим княжнам.*

*М. Микешин занимался живописью и графикой, но в свободное время интересовался техникой лепки у своего друга скульптора И. Шредера. Это неожиданно для всех позволило ему выиграть конкурс на проект памятника «Тысячелетие России», объявленный «ввиду исполнения в 1862 году тысячелетия Государства Российского». Эта победа, а затем и сооружение памятника кардинально изменили жизнь М. Микешина.*

*После окончания работы над памятником он не вернулся к живописи, а занялся проектированием скульптурных монументов. По его проектам были сооружены памятники Екатерине II в Петербурге, адмиралам Корнилову, Нахимову и Истомину на Малаховом кургане в Севастополе; атаману Ермаку в Новочеркасске, адмиралу Грейгу в Николаеве; Богдану Хмельницкому в Киеве; Козьме Минину в Нижнем Новгороде; сербскому князю Михаилу Обреновичу в Белграде; памятник в честь принятия португальской конституции 1821 г. в Лиссабоне. М. Микешин исполнял эскизы скульптурных украшений для судов российского военного флота. Работал он и как иллюстратор и карикатурист, оформлял произведения Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, А.С. Пушкина, Т.Г. Шевченко; издавал умеренно-либеральный художественный журнал «Пчела».*

Правительство представляло будущий памятник как народный, чему способствовали слухи о скором освобождении крестьян от крепостной зависимости. Была открыта подписка (сбор населением денежных средств) на его сооружение. Пожертвования носили массовый характер, но удалось собрать всего около 100 тыс. рублей. Недостающие деньги в размере 300 тыс. руб. выделило Государственное казначейство.

Открытие памятника было назначено на август 1862 года, и дефицит времени поставил М. Микешина в сложнейшие условия. Кроме того, М. Микешин был живописцем по образованию и не имел опыта работы в скульптурном жанре. Основы лепки он стал изучать одновременно с работой над композицией памятника. Огромную помощь М. Микешину оказал ученик скульптурного класса **И. Шредер**, ставший, по сути, главным исполнителем замысла Микешина. И. Шредер не был признан официальным соавтором монумента, но многие современники именно его называли скульптором, «вынесшим на своих плечах тысячелетний памятник».



**Иван Николаевич Шредер (1835–1908)** – выходец из дворян Восточной Пруссии. Отец его занимал должности вице-губернатора в Тамбове, губернатора Рязани. Неудивительно, что мальчика определили по военной линии: он воспитывался в Пажеском Его Императорского Величества корпусе и был выпущен корнетом в лейб-гвардии уланский полк. Однако, после Крымской войны увлечение искусством пересилило: он подал в отставку и поступил в Академию художеств вольноприходящим учеником.

Интересы его сосредоточились на скульптуре, которой он всегда любительски занимался, консультируясь у П. Клодта. Ещё участь в Академии, он за одну зиму вылепил 10 статуй для спроектированного М. Микешиним памятника, посвящённого тысячелетию России. И. Шредер был очень талантлив, но его прямолинейный и независимый характер являлся непреодолимым препятствием в достижении как успехов в академической карьере, так и материального благополучия.

В 1864 г., отправившись в заграничную поездку для осмотра музеев, он неожиданно для всех уехал в Южную Америку, где провёл 4 года. После возвращения в 1869 г., за бюст А.И. Киреевской, Шредер был удостоен звания академика.

После этого И. Шредер сосредоточился на монументальной скульптуре. По его проектам были созданы памятники адмиралу Крузенштерну в Петербурге, Екатерине II в Царском Селе, адмиралу Беллинсгаузену в Кронштадте, Петру I и Александру II в Петрозаводске. Им выполнено и большое количество портретных бюстов, в т.ч. 12 бюстов

*героев Севастопольской кампании. Все его произведения отличаются реалистичностью, отсутствием идеализации персонажей.*

В работе над монументом также принимали участие скульпторы П.С. Михайлов, Р.К. Залеман, Н.А. Лаврецкий, А.М. Любимов, А.М. Опекушин, М.А. Чижов. Сам М. Микешин вспоминал: «Я прибег за помощью и советом ко всем известнейшим нашим историкам и писателям, которые и не отказали мне в просимом содействии. Я просил к себе вечером, по четвергам, и тут-то, в этой законченной мастерской, перебивало у меня много интересных и почтенных личностей, заводились жаркие споры о достоинствах того или иного исторического лица».



Мастерская М. Микешина превратилась в трибуну общественной дискуссии о прошлом, настоящем и будущем России. Среди её посетителей были историк Н.И. Костомаров, филологи Ф.И. Буслаев и И.И. Средневский, слависты Н.В. Калачёв и М.А. Максимович, писатели А.Н. Майков, Я.П. Полонский, И.С. Тургенев и мн. др.

Пока на Литейном заводе в Петербурге отливали бронзовые скульптуры, вес которых составлял около 65 тонн, по Волхову с берегов Ладожского озера подвозили шесть плит, по 35 тонн каждая, серого сердобольского гранита для пьедестала. Под фундамент 300-тонного монумента был вырыт котлован глубиной 10 м, забито несколько сотен шестиметровых свай. Огромный объём работ был выполнен в короткий срок руками тысяч простых строителей при минимальной механизации труда: в то время даже паровоз был в диковинку.



Торжественное открытие памятника состоялось 8 сентября 1862 года. Собравшаяся публика увидела монумент, по форме напоминающий колокол и включающий 129 фигур важнейших исторических деятелей России. Высота памятника 15,7 м, диаметр его гранитного пьедестала 9 м, длина горельефного фриза\*, на котором изображено 109 фигур, – 27 м.

Композиционно памятник делится на три части.

В верхней части монумента, над шаром-державой, расположены крест и две фигуры: ангел перед коленопреклонённой женщиной в русском национальном костюме, олицетворяющей Россию. Эта часть памятника, согласно условиям официального заказа, символизировала православную веру как одну из основ российской государственности. Однако М. Микешин сумел вместо второго ангела ввести

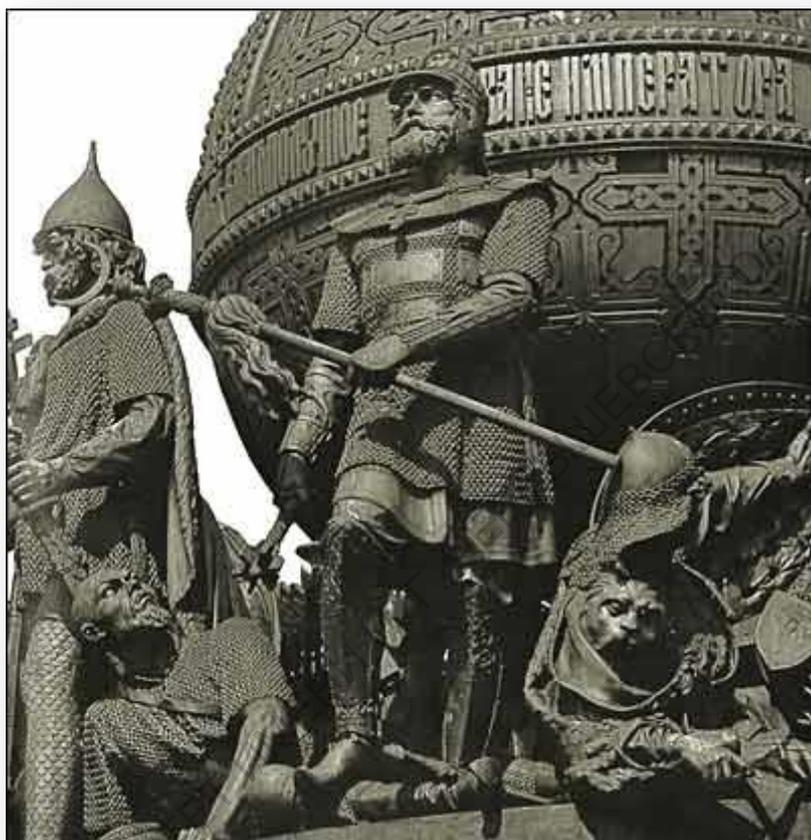
женский образ – Россию, усилив тем самым патристическое звучание композиции.

Средняя часть – огромный шар-держава, символ самодержавной власти. Вокруг него, в соответствии с принятой в XIX веке периодизацией русской истории, расположены шесть скульптурных групп, отражающие шесть эпох: зарождение Русского государства, принятие христианства, победа на Куликовом поле, централизация Российского государства, начало царской династии Романовых, Петровские преобразования.

Огромный шар державы украшен затейливым рельефным орнаментом и надписью, выполненной славянской вязью: «Свершившемуся тысячелетию Российского государства в лета 1862». Вокруг державы расположены 17 фигур государственных деятелей, объединённых в шесть групп в соответствии с важнейшими этапами отечественной истории. Каждая группа ориентирована на определённую часть света, что аллегорически выражает её роль в созидании и укреплении Руси. Так, князья Рюрик и Владимир

обращены лицом на юг, к  
стольному граду Киеву;  
Иван III – на восток, к  
Москве. Взгляд Петра  
устремлен к Петербургу,  
северной столице  
Российской империи.  
Дмитрий Донской  
размещён на юго-восточной  
стороне монумента –  
именно с этой стороны  
нападали на Русь татары.  
Минин и Пожарский как бы  
противостоят угрозе России  
с запада.

Начальный период  
русской государственности  
воплощает в себе Рюрик.  
Ничто не напоминает о  
варяжском происхождении  
князя. Изображён он в  
доспехах древнерусского  
воина, в остроконечном шлеме-шишаке. Родоначальник русской княжеской  
династии, пресекшейся со смертью Ивана Грозного в 1584 году, опирается на



округлый сверху и заострённый книзу  
щит. На этом типичном для русских  
ратников щите кириллицей написана  
легендарная дата старославянского  
календаря, соответствующая 862 году:  
«Лета 6370».

Слева от Рюрика – группа из 4 фигур,  
олицетворяющая принятие  
христианства на Руси в 988 году. Князь  
Владимир Красное Солнышко  
величественным жестом повелевает  
крестьянину разбить языческого идола;  
мать подносит князю младенца,  
соглашаясь на его крещение.

Справа от Рюрика – Дмитрий  
Донской, герой Куликовской битвы  
1380 года. Ногой он попирает  
поверженного татарского воина; в руках  
у князя палица и трофейный бунчук.

На восточной стороне памятника

размещена композиция из 5 фигур, отражающая события конца XV века. Великий князь Московский Иван III представлен как единовластный государь: он в шапке Мономаха, с державой и скипетром в руках. У него в ногах аллегорически изображенные поверженные противники: Литва, Золотая Орда, Ливонский Орден. На втором плане размещён так называемый «Сибиряк» – крестьянин, поддерживающий гигантский шар – символ начавшегося освоения Сибири. Автор памятника, однако, толковал этот образ более широко, рассматривая его как воплощение всего простого народа – действительной опоры государства.

На западной стороне памятника находится скульптурная группа, официально названная «Избрание Михаила Романова на царство в 1613 году».



Первоначально она именовалась «Минин и Пожарский», ибо на первом плане композиции размещены скульптуры именно этих двух национальных героев, возглавивших народную войну с иноземными захватчиками. Фигура царя здесь на втором плане. Именно Кузьма Минин, олицетворяющий в данном случае простой народ, вручает юному Михаилу Романову знаки

царской власти. Князь Дмитрий Пожарский изображён в доспехах, с саблей в руке, готовый в любую минуту встать на защиту Отечества.

Композицию вокруг державы завершает Пётр Великий. Именно он, а не легендарный Рюрик, является центральным персонажем памятника. Подчёркивается это размещением скульптуры Царя-Преобразователя на парадной северной стороне, обращённой на площадь. Пётр стоит на фоне распростёртых крыльев Гения Славы, указывающего России новый путь. В ногах императора побеждённый швед, пытающийся спасти поверженное и разорванное знамя.

Третья, нижняя часть памятника, представляет собой горельефный фриз из 109 фигур. В образах прославленных деятелей, памятных и близких народу, наглядно предстает тысячелетняя история государства Российского.



В западной части фриза расположены 16 скульптурных изображений представителей русской культуры XVIII - XIX веков, изваянных И. Шредером. Персонажи этой группы не статичны, они находятся в движении, в беседе. Представители отечественной культуры XVIII в. изображены как слушатели декламации актера Фёдора Волкова. Подняв голову, внимает чтецу поэт Г.Р. Державин; подался вперед архитектор А.Ф. Кокорин; замер, вслушиваясь в монолог, драматург Д.И. Фонвизин; как бы дирижирует в такт стихам поэт и учёный М.В. Ломоносов. В отдельную группу выделены литераторы конца XVIII - первой трети XIX века, то есть допушкинского периода: Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, Н.И. Гнедич, И.А. Крылов, А.С.



Грибоедов. Особый «триумвират» составляют А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и Н.В. Гоголь. Замыкают эту группу изображения живописца К.П. Брюллова, композиторов М.И. Глинки и Д.С. Бортнянского.

В разделе «Просветители», что в южной части фриза, представлены, главным образом, церковные деятели, способствовавшие развитию русской культуры. Горельеф из 31 фигуры выполнил М.А. Чижов. В процессе учёного спора запечатлены создатели славянской азбуки братья-книжники Кирилл и Мефодий. За ними – скульптуры княгини Ольги и князя Владимира: во времена их правления утверждались культурные связи Руси с Византией. В группе просветителей нашли своё место и легендарный летописец, предполагаемый автор

«Повести временных лет» Нестор, и призывавший к объединению русских земель Сергей Радонежский, и стоящий возле печатного станка основатель типографий и школ на Украине князь Острожский (в его типографии работал Иван Фёдоров).

Восточную часть фриза занимает раздел «Государственные люди», исполненный Н.А. Лаврецким. Среди 26 скульптур зритель видит Ярослава Мудрого, Владимира Мономаха, Ивана III, великих князей Литовских Гедимина, Ольгерда, Витовта – предводителя русско-литовских полков в

Грюнвальдской битве 1410 года, окончившейся блестящей победой над Тевтонским Орденом. Включая литовских князей в число основателей и строителей Русского государства, М. Микешин стремился показать, что оно созидалось усилиями всех народов, входящих в его состав.

Фигура Ивана Грозного, напротив, была исключена из данного раздела по прямому распоряжению императора. Александр II решил, что Господин Великий Новгород не примет этого царя, крайне жестоко расправившегося с новгородцами в годы опричнины. Это, однако, не помешало представить на памятнике тех исторических деятелей из окружения Ивана Грозного, которые оказывали на него благотворное влияние: царицу Анастасию, Сильвестра, А.Ф. Адашева. В отдельные группы выделены государственные деятели эпохи правления Михаила и Алексея Романовых; Пётр I изображен со своим ближайшим сподвижником Я.Ф. Долгоруковым; самостоятельные группы образуют екатерининские вельможи и законодатели времен Александра I.



Северная часть фриза – «Военные люди и герои» состоит из 36 фигур, выполненных М.А. Чижовым и А.М. Любимовым. Среди персонажей мы видим князей Святослава, Мстислава Удалого, Александра Невского, Дмитрия Донского. Над разбитым вечевым колоколом, символом новгородской вольницы, плачет Марфа Посадница, чья бескомпромиссная борьба с самодержавной Москвой многим в XIX веке казалась символичной. Рядом с задумчивым Ермаком как бы обсуждают общее дело Козьма Минин, Дмитрий Пожарский, Иван Сусанин и Богдан Хмельницкий. Далее представлены знаменитые полководцы петровской и екатерининской поры, основоположники русского военного искусства А.В. Суворов и

М.И. Кутузов, а также герои Отечественной войны 1812 г. М.Б. Барклай-де-Толли, П.И. Багратион, легендарный партизанский атаман М.И. Платов. Здесь же и выдающиеся отечественные флотоводцы, адмиралы М.П. Лазарев, В.А. Корнилов, П.С. Нахимов.

Многие персонажи фриза изображены с портретным сходством и были узнаваемы зрителями. Все фигуры лишены академичности, исполнены в свободных и непринужденных позах.

В день открытия памятника «Тысячелетие России» был опубликован царский указ о награждении всех лиц, принявших участие в его создании. М. Микешин получил орден Владимира четвёртой степени и пожизненную

пенсию в 1200 рублей в год. Он был буквально осыпан милостями и приобрёл невероятную популярность. Художники и скульпторы Залеман, Михайлов, Лаврецкий и Чижов были награждены ценными подарками.

И. Шредеру «достался» лишь орден Анны третьей степени. Правда, впоследствии он был пожалован и единовременной денежной суммой в 3000 рублей. Никем не замечаемый, он отправился странствовать по свету, несколько лет прожил в Америке. Позднее ему была назначена пожизненная пенсия, как и М. Микешину. Но справедливость так и не была восстановлена: официально его авторство осталось неподтверждённым.

Современники по-разному оценили идею и художественные достоинства памятника. Многие приняли его восторженно, но многие, в особенности причастные к искусству, отнеслись к нему критически. Порицался и сам идейный замысел памятника, и выбор изображённых на нем лиц и событий, и аллегоризм его образов. Особенно резко критиковал его В.В. Стасов, назвавший монумент праздной и малохудожественной игрушкой. Но прошедшее время отменило субъективное, скорректировало оценки, высказанные в XIX веке.

Патриотическая идея этого памятника оказалась созвучна мыслям россиян в суровые годы Великой Отечественной войны. Фашисты варварски разрушили древний Новгород. Скульптурные группы памятника были разломаны на части и подготовлены к отправке в Германию для переплавки.



Кадры военной кинохроники и картина известных художников Кукрыниксов (псевдоним известных советских художников-карикуристов М.С. Куприянова, П.Н. Крылова, Н.А. Соколова) «Бегство фашистов из Новгорода» (1944-1946, ГРМ) сохранили для потомков страшную картину разрушений. Зрителю кажется, что бронзовые руки разбросанных по снегу фигур монумента и взывают о помощи, и грозят захватчикам, проклиная их.

Для людей, переживших бедствия войны, памятник «Тысячелетие России» стал символом героического прошлого страны, её величия и несокрушимости, веры в будущее. В разрушенном Новгороде в первую очередь восстанавливался именно монумент. Открытие возрождённого памятника, символа непобедимости России, состоялось 2 ноября 1944 года, когда ещё шла война. К 1982 году были восстановлены фонари и решётки, похищенные фашистами, и памятник предстал перед зрителями в своём первоизданном виде.



### *Вопросы и задания*

1. Расскажите о замысле памятника тысячелетию России и его воплощении.
2. Что вам известно о плане празднования тысячелетия России? Какие цели ставило правительство при организации этого празднования?

3. Используя дополнительную литературу, сравните проект М. Микешина с другими проектами, представленными на конкурс.
4. Проанализируйте степень участия в работе над памятником М.О. Микешина, И.Н. Шредера, А.М. Опекушина, М.А. Чижова и др.
5. Опишите общую композицию памятника.
6. Охарактеризуйте исторических деятелей, воплотивших многовековую историю страны и скульптурные изображения которых составили памятник «Тысячелетию России».
7. Подготовьте рассказ на тему: «Памятник тысячелетию России глазами современников и потомков».

## Словарь художественных терминов

**Барельеф** – скульптурное изображение, выступающее над плоскостью фона менее, чем на половину своего объёма.

**Батальный жанр** – жанр в изобразительном искусстве, посвящённый войне и военной жизни: сражениям, походам, битвам. Если художник стремится отразить исторический смысл военных событий, то это сближает батальный жанр с историческим жанром. Изображение военного быта – с бытовым.

**Бытовой жанр** – область изобразительного искусства, посвящённая событиям и сценам повседневной жизни.

**Горельеф** – скульптурное изображение, выступающее над плоскостью фона более, чем на половину своего объёма.

**Гравюра** – 1. печатный оттиск на бумаге или материи с пластины («доски»), на которой вырезан рисунок; 2. вид графического искусства, заключающийся в различных способах ручной обработки досок и печатания с их помощью оттисков.

**Исторический жанр** – жанр живописи, объединяющий произведения как на реальные сюжеты, так и на мифологические, библейские и евангельские. Исторические произведения изображают важные для данного народа или для всего человечества события. Сюжетом исторической картины может служить не реалистическое представление прошлого, а определённая трактовка его. Академия художеств считала исторический жанр элитарным жанром. В первой половине XIX века – время господства классицизма, – в России появился ряд исторических живописцев, трактующих историю (в основном, античную) с классицистических позиций (соблюдение определённой композиции, колорита, настроения). Темы из истории России первых отечественных исторических живописцев не интересовали. Однако, с середины XIX века, наряду с возрастанием интереса к национальной истории, проявляется усталость общества от строгих канонов и однообразных схем классицизма. Наступает эпоха историзма: исторические сочинения интересуют всех; все социальные слои участвуют в дискуссиях о будущем развитии России после отмены крепостного права. Увлечение русской историей приобретает широкий размах не только в литературе, но и в живописи и архитектуре того времени.

**Классицизм** – художественное направление в искусстве XVII – XIX веков. Художественное произведение, согласно требованиям классицизма, должно строиться на соблюдении строгих канонов, что соответствует стройности и логичности мироздания. Для классицизма интересно только вечное, типологическое, но не индивидуальное. Классицизм выражает идеи гармонического устройства общества, основанных на вечных и неизблемых «законах разума». Главной функцией искусства классицизм признаёт общественно-воспитательной функции искусства. Классицизм опирался на античное искусство, отталкиваясь от него как от идеального эстетического образца.

**Колорит** – характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, согласованность цветов и оттенков; общая оценка цветовых качеств произведения искусства; живописность и красочность цветовых сочетаний.

**Композиция** – составление целого из частей; организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника.

**Ксилография** – гравюра на дереве.

**Литография** – гравюра на камне или металлической пластине.

**Майолика** – художественная керамика, покрытая глазурью.

**Миниатюра** – живописные, скульптурные, графические произведения малых форм; а также сделанные от руки многоцветные иллюстрации в рукописных книгах (книжная миниатюра).

**«Мир искусства»** – петербургское объединение художников, возникшее в конце XIX века и существовавшее до 1924 года. Создатели – А.Н. Бенуа и С.П. Дягилев.

**Мифологический жанр** – жанровая разновидность изобразительного искусства, основанная на сюжетах из мифологии.

**Модель** – человек, позирующий художнику.

**Мозаика** – изображение с помощью закрепления на поверхности разноцветных камней, смальты, керамических плиток. Мозаичные произведения могут относиться к декоративно-прикладному или монументальному искусству.

**Обмирщение** – 1. усиление светских начал в искусстве, освобождение от церковных канонов; 2. процесс переориентации церкви на проблемы мирской жизни в ущерб священной задаче спасения.

**Офорт** – углублённая гравюра на металле, с использованием кислот.

**Палитра** – 1. небольшая прямоугольная или овальная доска, на которой художник смешивает краски во время работы; 2. перечень красок, которыми пользуется художник.

**Передвижники** – участники Товарищества передвижных художественных выставок, объединения русских художников-реалистов демократического направления XIX - начала XX веков.

**Пленэр** – 1. правдивое отражение красочного богатства природы, проявляющееся в естественных природных условиях; 2. живопись на открытом воздухе.

**Пётр Николаевич Полевой (1839-1902)** – историк русской и всеобщей литературы, исторический романист, переводчик, критик и редактор, сын знаменитого журналиста и писателя, издатель знаменитого журнала «Московский телеграф» Н.А. Полевого.

**Светотень** – одно из основных средств изобразительного искусства, распределение освещённости на поверхности изображаемого объекта.

**Союз русских художников** – одно из крупнейших московских выставочных объединений начала XX века (1903-1923).

**Станковая скульптура** – разновидность скульптуры, имеющая близкие к натуре или меньшие размеры, не привязанная к окружающей среде или интерьеру, обладающая конкретным углублённым содержанием.

**Владимир Васильевич Стасов** (1824-1906) – русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, общественный деятель.

**Триптих** – («сложенный втрое» - *греч.*) – 1. складная икона с тремя створками (складень); 2. – произведение из трёх картин или рисунков, объединённых общей идеей, темой и сюжетом.

**Фреска** – роспись по свежей известковой штукатурке.

**Фриз** – изобразительная или орнаментальная рельефная композиция в виде горизонтальной полосы, обрамляющая какую-нибудь часть или всё целиком архитектурное сооружение.

**Эстамп** – отпечаток с гравюрной доски.

**Этюд** – произведение вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры.

## Список рекомендуемой литературы

- Аленов М.М.* Александр Андреевич Иванов. Л., 1989.
- Аленов М.М.* Василий Суриков. М., 1998.
- Алянова Е.М.* Валентин Серов. М., 1996.
- Беспалова Л.А.* Аполлинарий Михайлович Васнецов, 1856-1933. М.: 1983.
- Бущик Л.П.* Иллюстрированная история СССР. М., 1999.
- Васнецов А.М.*: Москва в творчестве А.М. Васнецова / Сост. Е.К. Васнецова. М., 1986.
- Верещагина А.Г.* Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838-1869. Л.- М.: 1960
- Верещагина А.Г.* Историческая картина в русском искусстве: Шестидесятые годы XIX века. М., 1990.
- Верещагина А.Г.* Николай Николаевич Ге. Л., 1988.
- Верещагина А.Г.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII - начала XX в. Л., 1973.
- Волынский Л.Н.* Лицо времени: Книга о русских художниках. М., 1971.
- Гаврилова Е.И.* Антон Павлович Лосенко. Л., 1977.
- Глезер А.* Человек с двойным дном. М., 1994.
- Голомиток И. Н.* Тоталитарное искусство. М., 1994.
- Голубева Э. И.* Беседы о русских художниках: Вторая половина XIX века. Л., 1960.
- Горина Т.Н.* Илларион Михайлович Прянишников. 1840 – 1894. М., 1958.
- Гофман И.М.* Иван Петрович Мартос. 1754 – 1835. Л., 1970.
- Грановский И.Н.* Сергей Васильевич Иванов. Л., 1962.
- Дановская Р. Н.В.* Неврев (1830-1904). М., 1950.
- Долгополов И.В.* Мастера и шедевры: В 3-х тт. М., 1986.
- Дурьлин С.* Нестеров в жизни и творчестве. М., 1965.
- Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987.
- Забелин И.Е.* Домашний быт русских цариц. Любое изд.
- Завадская Е.В.* Василий Васильевич Верещагин. М., 1986.
- Зенц Е.М.* Москва в рисунках А.М.Васнецова / Панорама искусств 5. М., 1982.
- Зонова З.Т.* Григорий Иванович Угрюмов. 1764 – 1823. М., 1966.
- Иовлева Л.И.* В.М. Васнецов. Л., 1964.
- Исаков С.К.* Михаил Иванович Авилов: художник-баталист. М., 1950.
- История русского искусства: В 2 тт. Искусство X - первой половины XIX века / Под ред. Раковой М.М., Рязанцева И.В. М., 1979.*
- История русского искусства: В 2 тт. Искусство конца XIX – начала XX века / Под ред. Милотворской М.Б. М., 1981.*
- История русского искусства: В 2 тт.: Учеб. для худож. вузов: Искусство второй половины XIX века / Под ред. Неклюдовой М.Г. М., 1980.*
- Каллиников П. Ю.* Русская история в портрете. М., 2007.

- Канделлаки Р. Е.* Мятежная молодость: Повесть о передвижниках 1863 – 1871. М., 1995.
- Келанович А.Л.* Антон Лосенко и искусство середины XVIII столетия М., 1963.
- Кеменов В.С. В.И. Суриков: Историческая живопись, 1870-1890.* М., 1987.
- Кинг Дэвид.* Отретушированная история: Фальсификация фотографий и произведений живописи в империи Сталина. Будапешт, 2002.
- Коровкевич С. В.* Андрей Иванович Иванов. 1775-1848. М., 1972.
- Котошихин Г.К.* О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1906.
- Краснобаев Б.И.* Русская культура второй половины XVII - начала XIX в. М., 1983.
- Краснобаев Б.И.* Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1987.
- Круглова В.Л.* Василий Кузьмич Шебуев.( 1774-1855). Л., 1982.
- Кузнецова Э.В., Крестинский А.А., Голубева Э.И.* Беседы о русских художниках. Вторая половина XIX в. Л., 1960.
- Кузнецова Э.В.* Беседы о русском искусстве XVIII – начала XIX века. М., 1972.
- Кузнецова Э.В.* Исторический и батальный жанр: Беседы о русской и советской живописи. М., 1982.
- Кузнецова Э.В. М.М. Антокольский: Жизнь и творчество.* М., 1989.
- Кузнецова Э.В.* Федор Толстой, 1783-1873 Л., 1981.
- Кукрыниксы.* Собрание произведений: Альбом в 4-х тт. М., 1982.
- Лазуко А.К.* Виктор Михайлович Васнецов: Альбом. Л., 1990.
- Лебедев А.К. В. В. Верещагин: Жизнь и творчество.* М., 1972.
- Лебедев А.К., Солодовников А.В. В.В. Верещагин.* М., 1988.
- Лебедев А.К., Солодовников А.В. В.В. Стасов.* М., 1982.
- Лебедева Т.А.* Иван Никитин. М., 1975.
- Леняшин В.А.* Валентин Серов. Л., 1989.
- Липатов В.С.* Краски времени. М., 1983.
- Литовченко А.Д., Верещагина А.Т.* Очерки и жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века. Т.1. М., 1962.
- Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. М., 1981.
- Манин В. С.* Искусство в резервации: Художественная жизнь России 1917-1941 гг. М., 1999.
- Масалина Н.В.* Мясоедов. М., 1964.
- Механикова В.М.* Андрей Рябушкин, 1861-1904. Л., 1989.
- Михайлов А.И.* М.В. Нестеров: Жизнь и творчество. М., 1958.
- Михайлов Н.А.* Павел Корин. М., 1982.
- Молева Н., Белготин Э.* Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века. М., 1967.
- Молева Н.М.* Иван Никитин. М., 1972.
- Моргунова Н.Н.* «Военный совет в Филях в 1812 году» А.Д. Кившенко. М., 1950.

- Морозов А.Д.* Николай Семенович Шустов (1835-1868). М., 1955.
- Нестеров М.В.* Письма. Л., 1988.
- Нестеров М.В.* Воспоминания. М., 1982.
- Нехарошев Ю. И.* Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов. Л., 1968.
- Никонова И.И.* Михаил Васильевич Нестеров. М., 1984.
- Овсянников Ю.М.* Картины русского быта: Стили. Нравы. Этикет. М., 2000.
- Остров Е. И.* Живая Древняя Русь. М., 1970.
- Осмоловский Ю.Э.* Кукрыниксы: М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов. М., 1976.
- Очерки истории русской культуры второй половины XIX века / Под ред. Н.М. Волынкина. – М., 2006.
- Очерки русской культуры XVIII века ( В 4-х тт. // Гл. ред. Б.А. Рыбаков). М., 1985.
- Пастон Э.* Виктор Васнецов. М., 1998.
- Петрова О.Ф., Островская Е.П.* Рерих: Художественное творчество и научно-общественная деятельность. Л., 1990.
- Познанский В.В.* Очерки истории русской культуры первой половины XIX века. М., 1970.
- Полякова Е.И.* Николай Рерих. М., 1985.
- Помарнацкий А.В.* Военная галерея 1812 года Зимнего дворца. Л., 1970.
- Примечательные истории и анекдоты о Российских государях / Сост. И.Н. Лоцилов. М., 1994.
- Пятьдесят кратких биографий мастеров русского искусства / А.Ф. Дмитриенко, Э.В. Кузнецова, О.Ф. Петрова, Н.А. Федорова. Л., 1970.
- Ракова М.М.* Русская историческая живопись середины XIX в. М., 1979.
- Репин И. Е.* Далекое близкое / Под ред. К. Чуковского. И., 1961.
- Родная старина: Отечественная история XIV - XVI вв. в рассказах и картинах / Авт. и сост. В.Д. Сиповский. М., 2006.
- Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве русских художников второй половины XIX в. Т. 1. М., 1962.
- Русские художники от А до Я // Ред.-сост.: Н.А. Борисовская, Е.С. Гордон. М., 2005.
- Русанова А.А.* Михаил Нестеров: Альбом. Л., 1990.
- Русская историческая живопись. Выставка 1939 г. М., 1939.
- Русские художники от "А" до "Я". М., 1996.
- Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века / Под ред. А.И.Леонова. М., 1962.
- С веком наравне. Т.2. Рассказы о картинах / Сост. В.И. Порудоминский. М., 1969.
- Смольников И.Ф.* Повести трудных и радостных лет. М., 1989.
- Стернин И.Ю.* Илья Ефимович Репин. М., 1989.
- Съедин В.* Валерий Иванович Якоби. 1834-1902. М.-Л., 1949.
- Тарасов В.Ф.* Николай Николаевич Ге. 1831-1894. Л., 1988.

- Турунов А.Н.* Художник реалист М. И. Песков (1834-1864): Жизнь и творчество. Иркутск, 1938.
- Федоров-Давыдов А.А.* Илья Ефимович Репин. М., 1989.
- Фенина С.* Беседы о русских художниках. М., 1990.
- Чижова-Ермонская В.* Скульптор М. А. Чижов. 1838-1916 // Государственная Третьяковская галерея. М., 1956.
- Шалимова В.П.* Марк Матвеевич Антокольский. Л., 1970.
- Шувалова И.Н.* Мясоедов. Л., 1971.
- Эткинд М.Т.* А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989.
- Этюды об изобразительном искусстве. М., 1993.
- Яворский А.В.* Каталог первой выставки художников исторической живописи в Москве (с историческими справками). М., 1895.
- Яковлев В.Н.* О великих русских художниках: Литературно-художественные заметки. М.:, 1962.
- Яковлева Н.А.* Григорий Угрюмов. 1764-1823. Л., 1982.
- Яновский-Максимов Н.М.* Сквозь магический кристалл: О выдающихся русских художниках. М., 1975.

#### **Альбомы репродукций**

- Александр Бубнов: Альбом / Сост. Л.С. Бубнова; Вступ. ст. И.Г. Акимовой. М., 1987.
- Василий Иванович Суриков (Альбом) / Авт. текста и сост. Перепелкина Г.П., Искусство. М., 1974.
- Ге Н.Н. Альбом. / Авт.-сост. Т. Горина. М., 1977.
- И. С. Глазунов: Альбом / Сост. И.И. Березина; Авт. текста В.С. Новиков. Л.:, 1992.
- История России в портретах по столетиям. Самара, 1993.
- Корин П.Д. Избранные произведения: Альбом репродукций / Авт. вступ. ст. и сост. В.В. Виноградова. М., 1985.
- Мартос И.П.* Памятник Минину и Пожарскому: Альбом // Автор текста А.Л. Касонович. Л., 1964.
- Микешин Михаил Осипович. Альбом репродукций // Авт.-сост. и авт. предисл. А.Савченков. М., 1971.
- Михаил Иванович Авилов: Статья о творчестве художника и репродукции с его произведений. // Авт. текста В. Бродский. М., 1956.
- Неврев Николай Васильевич: Альбом // Сост. и автор предисловия С. Волосович. М., 1964.
- Памятники мирового искусства. Вып. V. Русское искусство XIX - начала XX века / Под ред. Ю. Д. Колпинского. М., 1972.
- Помыткина Л.И., Маковский К.* «Воззвание Минина»: Альбом. Горький, 1978.

Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Под ред. В.М. Полевого. В 2-х кн. М., 1986.

Русская историческая живопись до октября 1917 г. Альбом // Сост. и авт. вступ. ст. А.А. Лебедева. М., 1962.

Рябушкин А.П. Альбом репродукций. М., 1974.

Сергей Васильевич Иванов. Альбом / Вступ. ст. П. Суздалева. М., 1975

Юрий Михайлович Ракша: Живопись, графика, кино, статьи: Альбом // Авт.-сост. И.Е. Ракша. М., 1986.

### **Справочные издания**

Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: В 2 тт. / Гл. ред. Полевой В.М. М., 1999.

*Шикман А.П.* Деятели отечественной истории. Биографический справочник. М., 1997.

### **Интернет - ресурсы**

Бородино // <http://www.museum.ru/borodino>

Библиотека изобразительных искусств // <http://www.arlib.ru>

Галерея живописи. Картины популярных и малоизвестных художников // [www.artvek.ru](http://www.artvek.ru)

Государственный исторический музей // <http://www.shm.ru>

Древнерусские миниатюры // <http://www.bibliotekar.ru/rus/>;  
<http://www.nsu.ru/community/artsp/art/oldrus/moskovskaya/cerkov/medium.html>;  
[www.chronologia.org](http://www.chronologia.org)

Интернет-школа Просвещение. Ру. // <http://www.internet-school.ru>

Картинная галерея Александра Петрова // <http://petrov-gallery.narod.ru>

Картинная галерея Александра Петрова. Страницы Русской истории // <http://art-rus.narod.ru>

Московский Кремль // <http://www.kremlin/museum.ru>

От Руси древней до империи Российской // <http://rus-hist/on/ufanet/ru>

Памятник тысячелетию России глазами современников и потомков // <http://elibrary.karelia.ru>

Российская история в зеркале изобразительного искусства // <http://art-rus.narod.ru>

Русская история в зеркале изобразительного искусства // [http://www.sgu.ru/rus\\_hist](http://www.sgu.ru/rus_hist)

Русские художники-передвижники // [http://www.art-portrets.ru/hudojniki\\_peredvijniki.html](http://www.art-portrets.ru/hudojniki_peredvijniki.html)

Русский биографический словарь // <http://kolibry.astroguru.com>