

НЕСТЕРОВ



НЕСТЕРОВ

Автор-составитель
А. А. Буевская

Москва

«Изобразительное искусство»

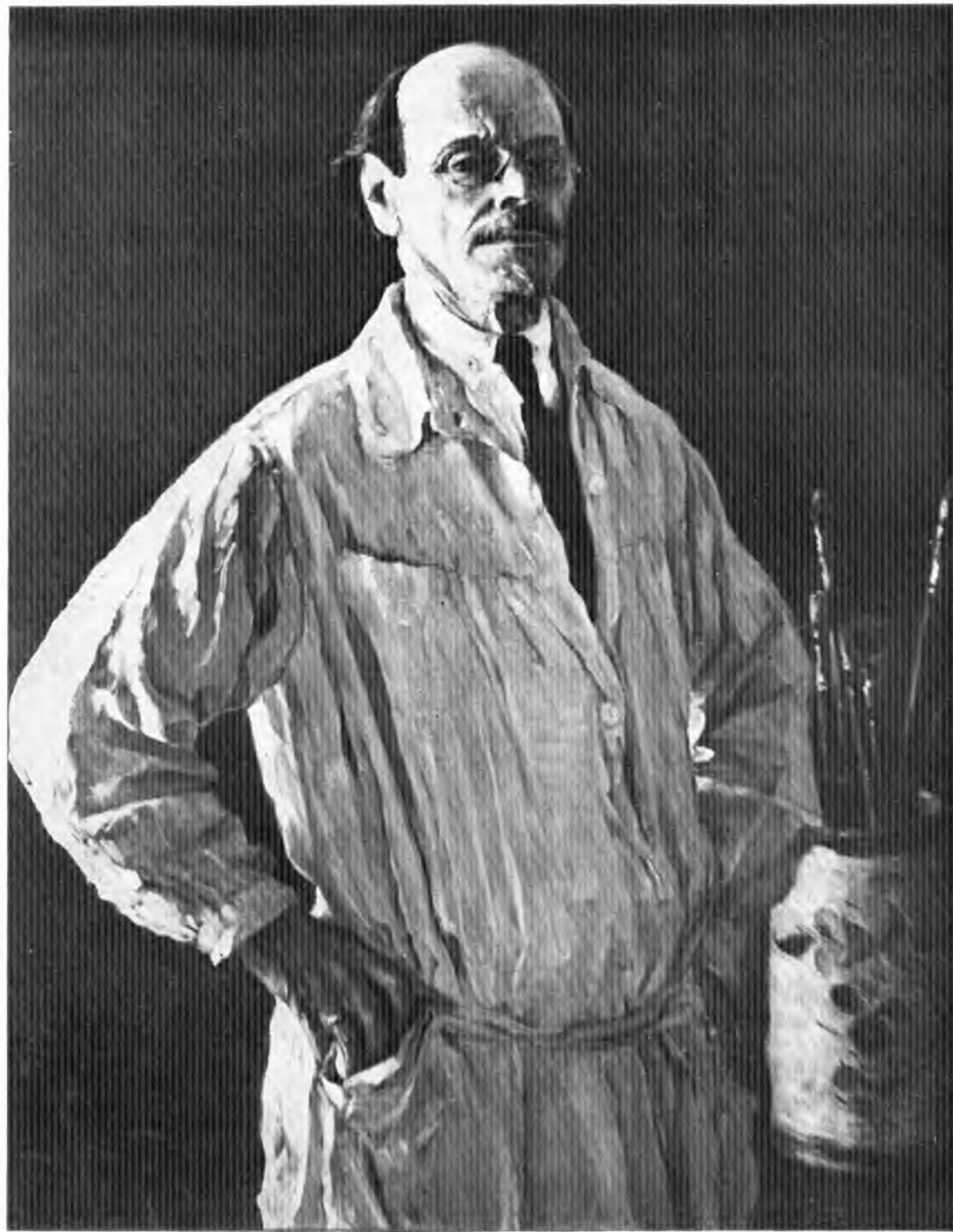
1987

ББК 85.143(2)7
75 С2

Рецензент
кандидат искусствоведения М. М. Ракова

Н ~~4903020000-114~~ 16-87
024(01)-87

© Издательство «Изобразительное искусство», 1987



М. В. Нестеров родился в 1862 году в семье уфимского купца. Как истинно талантливый человек, он проявил свои художественные способности еще в детстве. В 1877 году по совету инспектора Московского училища живописи, ваяния и зодчества К. Л. Трутовского В. И. Нестеров, отец художника, определяет его учиться в это заведение. Успех сопутствовал художнику со студенческой скамьи. На второй ученической выставке (декабрь 1879 — январь 1880 года) была экспонирована его картина «В снежки», благосклонно встреченная критикой.

Преклонение перед В. Г. Перовым, которое художник пронес через всю жизнь, определило его стремление к бытовому жанру в ранних работах. Но, в отличие от учителя, он не акцентировал свое внимание на остросоциальных моментах, а скорее был бытоискусителем, о чем говорят сами названия его картин: «Знаток» (1884), «Экзамен в сельской школе» (1884). Но эпоха была такова, что неминуем оказался переход умного, одаренного художника-философа к осмыслиению сложных процессов современной действительности. В 1880 - 1881 годах В. Г. Перов подвел итоги своих исторических исканий «Пикитой Пустосвятом», а в 1884 году молодой Суриков начал работу над «Боярыней Морозовой». В чистом виде исторический жанр не явился для Нестерова проявлением его индивидуальных творческих возможностей. Он шел по пути, обозначенному А. П. Рябушкиным, С. В. Ивановым, В. Г. Шварцем. Интерес к допетровской Руси в ту пору был очень велик. Его развитию способствовали капитальные труды многих русских историков: В. О. Ключевского, С. М. Соловьева и в особенности И. Е. Забелина, описавшего доманийский быт русских царей XVI - XVII столетий.

Из множества исторических полотен молодого Нестерова выделяется картина «Избрание Михаила Федоровича на царство» (1886), за которую он получил большую серебряную медаль и звание классного художника. С одной стороны, в ней живо ощущим интерес Нестерова к детально точному воспроизведению интерьера и костюмов, с другой стороны, в образе Михаила Федоровича есть та созерцательность, которая в дальнейшем будет столь характерна для классических предреволюционных произведений Нестерова.

На протяжении последующих трех лет наряду с работой в историческом жанре интересы Нестерова будут связаны и с книжной иллюстрацией. Перечень его иллюстративных работ велик, но чисто тематически определяем острым интересом художника к допетровской Руси.

В дальнейшем многие классические работы Нестерова будут в какой-то степени казаться историческими, уносящими нас во времена раннего старообрядчества, но вместе с тем в них всегда будет ощущаться общечеловеческое звучание. Недаром «Христова невеста» (1887) воспринимается как образ исторический и вневременной.

Безусловно влияние на Нестерова романов И. И. Мельникова-Черского «В лесах» и «На горах». Но нельзя видеть в художнике лишь иллюстратора, воспроизводящего в своих полотнах героев этих романов. Скорее это удивительная адекватность восприятия художником и писателем драматической эпохи церковного раскола, его проекции на после-

дующие два века. Оба видели в старообрядцах хранителей патриархальных нравственных традиций Древней Руси.

Еще в середине XIX века многие видные деятели русской культуры обратились к ее истокам. Отсюда возникновение псевдорусского стиля в архитектуре, появление таких исторических драм, как «Царская невеста» (1849) и «Псковитянка» (1849—1856) А. Мая. В 1862 году А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи и М. А. Балакирев — создатели исторической оперы, обратившиеся к народной музыке,— объединяются в «Могучую кучку».

Нестеров был прямым продолжателем этой традиции. Но как человек, творивший на рубеже двух столетий, он вносил в нее интонацию.

Картина «За приворотным зельем» (1888) определяет его интерес к русскому фольклору. И это уже не историческое бытописание его ранних произведений, а стремление глубоко проникнуть в душевное состояние своей героини. Правда, в колдуне еще много сказочного, но девушка, поникшая и отрешенная, наделена сложной гаммой драматических переживаний. Нестеров мечтал показать свою «оперу-картину», как он ее называл, на передвижной выставке. Но представленная на конкурс Общества поощрения художников картина не принесла ему успеха.

Еще в процессе работы над этим произведением, когда художник жил в Сергиевом посаде, в его сознании начинает выкристаллизовываться образ пустынника, положивший начало классическим деревоэволюционным произведениям мастера.

Старец в монашеской одежде и лантях тихо бредет по берегу реки. Сама природа Сергиева посада, исполненная умиротворенности и тишины, предрасполагала к той глубокой созерцательности, которая с мудростью возраста приходит к человеку, смиряя его душевную смятость и порывы. Тягостный груз лет и переживаний обращается в ничто, когда человек оказывается в соприкосновении и слиянии с тем вечным гармоническим началом, которое несет в себе природа.

Сдержанная колористическая гамма, построенная на тонкой вибрации холодных и теплых тонов, серебристой глади реки и золотисто-охристых берегов, подчеркивает внутреннюю сдержанность героя. Именно «Пустынник» невольно будит в памяти образ старца Зосимы из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В обоих есть то философское восприятие жизни, которое может возникнуть только на основе знания этой жизни, когда человек, несущий в себе добро, побеждает зло.

П. М. Третьяков приобретает «Пустынника» для своей галереи. На средства, полученные от продажи картины, Нестеров отправляется в заграничное путешествие. Он посещает Вену и Дрезден. Едет в Италию, которая поражает его не только великолепием художественных ценностей, но и красотой природы. Накопленный материал, по признанию Нестерова, дал ему возможность «спокойно ехать домой и там, у себя, как-то претворить увиденное».

1880-е — начало 1890-х годов явились в России периодом постепенного усиления реакции, охватившей все стороны государственной и обще-

ственной жизни. Вместе с тем именно в эти годы в России возникло социал-демократическое движение, начали создаваться марксистские кружки. Это революционное направление привлекло к себе передовые демократические силы, включая деятелей литературы и искусства. Однако известной части русской интеллигенции того времени было свойственно стремление искать выход из тупиков российской действительности в осуществлении утопических идеалов святой Руси, связывать свои надежды с религией.

Л. Н. Толстой проповедовал преодоление насилия путем непротивления, нравственное совершенствование человека как средство положительного преобразования общества. К победе добра и христианскому прощению зла, творимого людьми, призывал Ф. М. Достоевский. Созданию социальной утопии, где утверждаются христианские идеалы на земле, посвятил значительную часть своего философского творчества Вл. С. Соловьев. Социально-этические принципы и убеждения этих художников-мыслителей владели умами определенного круга русской интеллигенции в период творческого формирования Нестерова.

«Братья Карамазовы» были написаны Достоевским тогда, когда Нестеров был еще очень молод. Достоевский подводил итоги своим религиозно-философскимисканиям, живописец только вступал в пору этих исканий. «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь, за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтишь его сердцем», — говорит Иван Карамазов.

Героям Нестерова никогда не будут присущи страстные порывы героев Достоевского. Но стремление сохранить идеал, основанный на победе доброго начала в человеке и мире, тонкое видение гармонии и любви, заложенных в природе, — вот что будет роднить писателя и художника, людей разных исторических эпох, людей, пути которых ненадолго пересеклись в одном из наиболее драматических и сложных десятилетий XIX века.

В 1892 году Россия отмечала 500-летие со дня смерти Сергея Радонежского. В связи с этим событием выходило много изданий, в которых фигура Сергея Радонежского рассматривалась не только с религиозной точки зрения, как образец подвижнической жизни, но и с исторической. Ведь именно он в период междуусобных войн говорил о необходимости объединения раздробленных удельных княжеств в единое государство. Именно к нему перед началом Куликовской битвы приехал за благословением Дмитрий Донской. Для Нестерова Сергий Радонежский был тем человеком, который олицетворял самоотверженное служение идеи, способствовал духовному сплочению русского народа.

Художник, часто живя недалеко от Троице-Сергиевого монастыря, хорошо знал природу этих мест. В основу будущей картины «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890) легло множество пейзажных зарисовок, пронизанных тонким поэтическим чувством. Маленькая болезньеппая



девочка из деревни Комякино послужила моделью для отрока Варфоломея (мирское имя Сергея Радонежского).

Мягкие очертания холмов, ритмически повторяемые первым и вторым планами, тонкие деревица, покрытые осенней листвой, прозрачный воздух создают особый мир, исполненный созерцательности и тишины. Хрупкая фигурка отрока с молитвенно сложенными руками кажется трогательно-беззащитной. Но печально-проникновенное выражение глаз, в которых светятся непоколебимая вера и желание служения этой вере, поражает недетской силой убежденности. Более лаконична фигура монаха. Капюшон почти целиком закрывает его лицо. Легкий наклон головы, тонкие пальцы, держащие ковчег, создают образ, лишенный зримой конкретности, несущий в себе некую отвлеченность, призванную открыть истину тому, к кому он был послан.

Картина была экспонирована на XVIII передвижной выставке. Она несла идею, которая еще не находила в русском искусстве этой эпохи своего живописного выражения, идею, заключавшую в себе веру в возможность чудесных нравственных перевоплощений в духовной жизни человека.

Картина открыла целый цикл работ, посвященных Сергию Радонежскому. Это «Юность преподобного Сергия» (1896—1897), «Труды преподобного Сергия» (1898), эскизы к «Прощанию преподобного Сергия с князем Дмитрием Донским». Вместе с тем она оказалась принципиальным отходом Нестерова от идеалов передвижничества. В ней не было тех остросоциальных проблем и столкновений жизненных типов, которые являлись стержнем для большинства работ передвижников как раннего, так и более позднего периода.

В. В. Прахов, создавший план степной росписи Владимирского собора в Киеве, увидев в 1890 году «Видение отроку Варфоломею», предложил Нестерову работу над росписями. К этому моменту В. М. Васнецов уже выполнил их большую часть. К работе паряду с Нестеровым привлекается М. А. Врубель.

Для освоения приемов работы в новой для него технике фресковой живописи Нестеров в 1898 году предпринимает поездку в те места, где он мог бы изучить памятники византийского искусства,— Константинополь, Равенну, Палермо, Рим.

Увиденное им оставило глубокий след в душе, но результаты работы оказались неудачными. С одной стороны, художник вырабатывает новый изобразительный язык, сочетающий в себе реализм и стилизацию в духе древнерусского искусства XVII века. С другой — его образы кажутся почти экзальтированными в своей оторванности от земного мира. Возникает некое несоответствие между реалистическим пейзажем и отвлеченным образом, исполненным мистического экстаза. Тем не менее все работы, выполненные им для собора, привлекли к себе большой интерес критиков.

По сути дела, и в эмоциональном, и в образном отношении они явились предшественниками таких известных несторовских произведений, как «Дмитрий-царевич убиенный» (1899) и «Преподобный Сергий Радонежский» (1899). Особенно интересно отметить принципиальное отличие этой последней работы от «Видения отроку Варфоломею»: из нее исчезает ощущение реальности происходящего и слитности человека с природой. Сергий Радонежский кажется изображенным не в пейзаже, а на его фоне. Высокая линия горизонта способствует развитию пейзажа вверх, подобно иконописному, но художественный язык при этом остается сугубо реалистическим. В то же время образ святого исполнен той отвлеченности, которая сближает его с некоторыми иконописными работами конца XIX века.

Иная линия намечается в картине «На горах» (1896), которую можно воспринимать как предваряющую «Великий постриг». И хотя ее название совпадает с одним из названий романов Мельникова-Печерского, девушка, стоящая на высоком берегу реки, лишь отдаленно напоминает Фленушку.

Героиня Мельникова-Печерского — натура страстная и порывистая, в своих действиях доходящая почти до экзальтации. Героиня же Нестерова наполнена той величественной печалью, которая, являясь итогом глубоких внутренних переживаний и уединения, исключает бурные порывы. Ее драматический образ достигает почти эпической силы звучания, как эпична и природа, расстилающаяся перед ней. Мягкие очертания берегов тают в серебристом тумане. В неторопливом движении реки и в дальних холмах есть ощущение вечного, незыблемого начала. И только букет красной рябины, который девушка сжимает в руке, напоминает об увядании, о бренности всего существующего. По философскому содержанию эта картина до некоторой степени продолжает линию, начатую Нестеровым в «Христовой невесте».

«Великий постриг» (1897–1898) как бы фокусирует в себе эмоциональный строй предыдущих произведений Нестерова, посвященных старообрядчеству. Художник вводит нас в скит в тот момент, когда процессия медленно движется по дороге между хрупкими изогнутыми стволами берез. Фрагментарность композиции придает действию характер быстротечности: первая фигура почти исчезла из поля зрения, дальние — вот-вот появятся. Мельников-Печерский, описывая в романе «На горах» чин Великого пострига, вносит в повествование массу бытовых подробностей. Героини Нестерова далеки в своей отрешенности от всего мирского. В них будто уже утихли душевые порывы и смятение. Их мир — это холмы, уступами поднимающиеся к небу, тонкие березы и дома с островерхими крышами.

Ритмически расставляя груши, художник отделяет их друг от друга почти одинаковыми расстояниями. Тягучие, плавные линии, неторопливость движений вносят в эмоциональный строй картины совершенно музыкальное звучание.

Религиозная настроенность многих пестеровских картин была чужда идеям передвижничества и создавала почву для принципиальных разногласий художника с членами Товарищества передвижных художественных выставок. В конце 1890-х годов вместе с И. И. Левитаном Нестеров, не порвав свою связь с передвижниками, присоединяется к группе молодых художников «Мира искусства». Но и молодое объединение, возникшее в 1899 году, не могло удовлетворить художника. Он не искал, подобно некоторым из мирикурисников, той успокоительно-милой эпохи в истории России, которая несла бы в себе внутреннюю гармонию. Но также не мог с сомовским сарказмом смотреть в прошлое, видя в нем гримасы настоящего и грядущую трагедию. Результатом разногласий Нестерова с тем и другим объединениями был его выход из них.

Начало 1900-х годов стало для Нестерова временем мучительных поисков новых сюжетов. И тогда возникнет одна из его лучших предреволюционных работ — «Молчание» (1903). В ней исчезает ощущение совершенного слияния человека и природы. Одиночество и разобщенность царят в мире, создаваемом художником.

Закатное лебо отражается розоватыми отблесками на спокойной глади воды. Темный силуэт холма подавляет своей массой медленно скользящие лодки и людей, кающихся беззащитными в своем соприкосновении с вечным миром природы. Они так же одиночны и потеряны, как и две маленькие церковки, затерявшиеся на берегу. По внутренней настроенности «Молчание» сродни многим левитановским пейзажам этой поры. Подобно Левитану, Нестеров через психологическое познание природы передает драматическое состояние собственной души.

Определяя духовные искания человека как искания прежде всего религиозные, Нестеров еще в конце 1890-х годов начинает подготовительную работу к «Святой Руси» (1904–1905). Второе ее название, взятое из евангельского текста — «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Аз успокою вы», — говорит о желании художника создать программную картину, в которой были бы подведены итоги раздумий

как его самого, так и той части русской интелигенции, которая видела в религиозном обновлении выход из создавшегося тупика. Но именно эта четко читаемая программность определила неудачу в воплощении замысла. Исчезли искренность и естественность эмоционального строя его предыдущих работ, уступив место надуманности и театральности. Пейзаж лишился той поэтичности и одухотворенности, которые создают понятие чисто несторовского пейзажа. Своей условностью он напоминает декорацию, на фоне которой развертывается событие. Стекающийся к Христу народ олицетворяет по замыслу художника святую Русь. Христос и святые, изображенные на фоне заснеженного монастыря перед пародом, не кажутся чудесно возникшим из другого бытия явлением. Написанные столь же реалистично, как и другие герои, они выделяются среди них только нимбами и одеяниями. Выражение их лиц кажется нарочитым и внешним. Несторовский Христос не смог ответить людям на застывший в их глазах вопрос. Художник не мог не ощущать глубоких сомнений в правильности выбранного пути.

В 1905 году он пишет картину, в которой, с одной стороны, продолжается прежняя тема женского одиночества и печали, с другой — в ней появляется новый герой, олицетворяющий ту силу, которая подчиняет себе мир, ломая тончайшие душевные порывы. Сюжет картины «За Волгой» строится на внутреннем драматическом конфликте двух героев — девушки, будто вышедшей из старообрядческого скита и погруженной в печальные раздумья, и ее спутника, горделиво возвышающегося над берегом реки. Четкий силуэт его фигуры своей силой и материальностью противостоит той поэтической одухотворенности, которой пронизана природа. Для этого человека не существует мучительных, неразрешимых вопросов. Он как бы утверждает собой то новое, что принесла с собой русская буржуазия в начале драматического XX столетия.

Революция 1905 года, выявившая трагический кризис общества, изменила творческое направление художника. Он обратился к образам конкретных, часто близких ему людей, через их портреты передавая сложность и противоречивость действительности. Первые портреты Несторов пишет еще в самом начале своего творческого пути. Но портретный жанр не мог в ту пору выразить его идей и исканий. Он подходил к нему постепенно, раскрывая спачала в отвлеченных образах своих героев драматические переживания человеческой души. Но именно этот психологический анализ человека вообще логически подвел его к раскрытию внутреннего мира конкретной личности.

Один из лучших несторовских портретов 1900-х годов — это портрет Е. П. Нестеровой, жены художника (1905). Свет ясного зимнего дня, мягко рассеиваясь в комнате, не нарушает покоя и светлой грусти, которые излучает молодая женщина, задумчиво сидящая в кресле. Предметы, окружающие ее, в большой степени служат выражением ее существа. Так же как и изящный букет белых цветов, в котором неожиданно вспыхивает алая роза. Звучностью цвета роза нарушает четкое чередование белых, кремовых и темных пятен и как отголосок звучит в легком румянце щек. Мир, в котором изображена героиня портрета, естествен в своей

тишине и уюте. Ничто в нем не разрушает гармонии внешнего и сокровенного душевного мира. Нестеров считал этот портрет одним из самых удачных в своем творчестве.

В 1906 году Нестеров пишет портрет своей дочери О. М. Шретер в черной амазонке и красной шапочке на фоне неторопливо текущей реки. Кажется, будто девушка только что остановилась на берегу, перебирая хрупкими пальцами тонкий хлыст. В легком наклоне ее головы, в больших задумчивых глазах ощущаются глубина и сложность душевных переживаний. Но уже не тех, что приходят к человеку в тишине затворнической жизни, а связанных с эмоциональным восприятием реального мира, которое подчас подводит к оценке своего места, своей роли в этом мире.

Несмотря на женственность и обаяние, как прозрачный флер окутывающие девушку, ее портрет — это концепция исканий самого художника. Недаром Нестеров сказал: «Я бы хотел, чтобы она была именно такой». Через ее образ он раскрывает собственное восприятие действительности, в котором нет места внутреннему надлому. В его мире царят незыблемые идеалы красоты и добра, в конечном итоге побеждающие зло и уродство.

В конце лета 1906 года Нестеров едет в Ясную Поляну, чтобы писать портрет Л. Н. Толстого для задуманной ранее картины «Душа народа». Но планы художника, собиравшегося сделать только большой этюд к картине, изменились. Личность писателя была столь велика и значительна, что не могла уложиться в один из композиционных фрагментов будущей работы. Нестеров неоднократно приезжает в Ясную Поляну. Мировоззрение художника во многом импонировало Толстому. И он не только соглашается позировать Нестерову, но проявляет явную заинтересованность в конечном результате работы. Так возникает портрет писателя.

Толстой изображен среди привычной для него природы в тот момент, когда в раздумье остановился у яснополянского пруда. Но кажущаяся мгновенность не нарушает острой характерности его облика и сложности душевного состояния. Художник увидел в Толстом удивительное сочетание гениального прозрения и мучительных сомнений. В ту пору писатель определял своими философскими поисками истины нравственное состояние русской интеллигенции.

Богоискательство, возникшее как религиозно-философское течение и распространившееся в среде русской либеральной интеллигенции после поражения революции 1905—1907 годов, предполагало переустройство человеческого существования на основе так называемого «обновленного христианства». Критикуя официальное православие, философы, принадлежавшие к этому течению, развивали учение о новом религиозном сознании и о строительстве божьего царства на земле. Тогда эти идеи не могли не коснуться Нестерова. И в 1907 году он вновь обращается к религиозной живописи, расписывая храм Покрова Богородицы при Марфо-Мариинской обители в Москве (1908—1911). «Путь к Христу» — композиция, находящаяся в трапезной, по мысли, казалось бы, близка «Свя-

той Руси». Но ее художественное воплощение говорит об изменениях, происшедших в мировоззрении художника.

Задумав создать образы общечеловеческого звучания, вне времени и вне наций, Нестеров все-таки остановился на русских людях. Длинной чередой они стекаются к Христу, неся в себе груз долгих страданий. В них нет ни малейшего оттенка покорности судьбе. Это люди, жаждущие получить ответы на неразрешимые для них вопросы, в которых спроецировалось душевное состояние самого Нестерова, мучительно ищущего выход из внутренних противоречий. Его уже не мог удовлетворить идеал затворнической жизни вне соприкосновений с реальным миром. Но этот реальный мир своей жестокостью разрушил его веру в гармонию человека и вечной мудрой природы.

Художник попытался продолжить осмысление этой темы в картине «Душа народа» (1915—1916), но и она не увенчалась успехом. Соединив в одной композиции людей разных сословий, он в обобщенное понятие русского народа включает и конкретные образы своих современников: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Вл. С. Соловьева — то есть тех, кто был близок ему в его религиозно-философских исканиях. Несмотря на идеиную и художественную тенденциозность, это произведение было искренним вопросом художника к жизни. Поиски правды в страшном мире, в котором царят жестокость и несправедливость, — вот что определяло смысловую направленность этой работы. Картина вызвала много споров в философских кругах Москвы. И именно она логически подвела Нестерова к созданию такого произведения, как «Философы» (1917). Завершающая предреволюционный период его творчества, картина вместе с тем оказалась мостом, связавшим Нестерова с грядущей новой эпохой.

На картине изображены два известных религиозных философа — П. А. Флоренский, ученый-энциклопедист, принявший Великую Октябрьскую революцию, и С. Н. Булгаков, прошедший сложный путь от легального марксизма до отвержения революционных преобразований в России. В природе, окружающей философов, разлиты мягкие закатные отблески. Извилистые очертания холмов, дальний лес, полоса предвечернего неба создают нестеровский мир гармонии и умиротворенности, с которым героями вступают в невольное противоречие. Приближенные к зрителю четкие силуэты их фигур пластически противопоставляются мягким очертаниям пейзажа. Да и сами они, соединенные друг с другом чисто композиционно, внутренне заключают в себе две противоположности. Лицо Флоренского, открытое и грустное, говорит о душевной мягкости, способности к глубоким чувствам и дару прощения человеческого несовершенства. Его спутник обуреваем страстными порывами ищущей души. Не менее глубокое, чем у Флоренского, проникновение в суть жизни влечет его скорее к осуждению бытия. Чеканная четкость черт лица, напряженный взгляд создают образ человека, сконцентрировавшего в этот момент все свои интеллектуальные и душевые силы.

Философы медленно движутся мимо нас, унося в себе всю тяжесть неразрешимых вопросов, которые драматическая эпоха в судьбе России поставила перед каждым мыслящим человеком.

Понимая необходимость кардинальных изменений в устройстве общества, Нестеров тем не менее не сразу принял то, что несла с собой новая революционная эпоха. Противоречивость его размышлений нашла свое выражение в «Мыслителе» (1921—1922) — произведении, логически продолжающем развитие идей, заложенных в «Философах». Подобно значительной части русской интеллигенции, художникставил перед собой вопрос об отношении к происходящим событиям.

«Девушка у пруда (Портрет Н. М. Нестеровой)» (1923) — образ глубоко лирический, но по сути своей далекий от многих персонажей Нестерова, написанных ранее. Изображенная в синем платье времен Директории девушка пленяет горделивой красотой профиля и неотразимой силой женского обаяния. Но напряженность лица и позы выдают ее порывистую натуре. Окружающая природа, будто застывшая в ожидании чего-то неведомого, подчеркивает внутреннее беспокойство героини.

Казалось бы, трудно было ожидать от художника, сложившегося в зрелого мастера еще в предреволюционную эпоху, свежего взгляда на тот новый мир, который нес в себе принципиальные изменения, исключавшие его прежние философские и художественные искания. Но случилось так, что уже 1920-е годы вовлекли Нестерова в русло общехудожественных поисков.

Одним из лучших портретов этого периода стал портрет его ученика и друга П. Д. Корина (1925). По существу, он предвосхищает собой известный парный портрет братьев Коринных, воспроизведенный в альбоме. В нем уже наметилось стремление художника увидеть и подчеркнуть в своей модели творческое и интеллектуальное начало. Серьезный и несколько отрешенный взгляд молодого человека словно проникает в самую суть жизни, которую он призван воплотить кистью и красочной палитрой.

«Автопортрет» 1928 года в полной мере раскрывает те кардинальные изменения, которые произошли в душе Нестерова в последнее десятилетие. Белая блуза художника и кисти, стоящие в расписной вазе, подчеркивают главное предназначение этого человека. Внимательный строгий взгляд обращен к зрителю. В нем нет колебаний и мучительных вопросов. Это взгляд творца, дающего объективную, непредвзятую оценку миру и людям. Автопортрет сконцентрировал в себе все то, что найдет дальнейшее развитие в пестеровских портретах второй половины 1930-х годов.

С братьями Коринными Нестеров имел давние дружеские контакты. В 1930 году художник решает написать их портрет. Изображенные в собственной мастерской, они окружены предметами, остро раскрывающими существо их духовного мира. Акцентируя различие характеров братьев, Нестеров вместе с тем выявляет их внутреннее единство по отношению к искусству. Эти люди не просто причастны ему, но все их помыслы связаны с ним. Маленькая античная ваза в руках Павла Дмитриевича воспринимается как символ вечного, неумирающего искусства.

Творческий путь Нестерова в начале 1930-х годов был сложен и противоречив. Он не мог до конца отказаться от прежних излюбленных тем, так и не найдя исчерпывающих ответов на поставленные проблемы.

Вот почему паряду с портретами в этот период появляются такие произведения, как «Два лада» (1933), «Отцы-пустынники и жены пепорочны» (1932), «Лель» (1933) и т. д. Но портрет скульптора И. Д. Шадра (1934) мощью и физической красотой модели как бы прочно утверждает в творчестве художника образ нового героя, созидающего новый мир. В портретируемом Нестеров усиливает звучание творческого начала. Концентрация всех интеллектуальных и эмоциональных сил героя подчинена одной идее, идее самоотверженного служения искусству. Тонкая гамма зеленоватых и розовато-пепельных тонов своей сдержанностью как бы уравновешивает бурный эмоциональный порыв скульптора. Нестеров, всегда взыскательно относящийся к своим работам, считал этот портрет одним из самых удачных.

В 1935 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве была открыта выставка шестнадцати картин художника, написанных в советский период. Выставка невольно заставила критиков по-новому взглянуть на давно сложившегося и известного мастера. С этого момента его имя прочно входит в советскую искусствоведческую литературу.

1935 год оказался для Нестерова одним из самых плодотворных. Он создает два блестательных портрета людей, олицетворяющих понятие советской науки,— хирурга С. С. Юдина и физиолога И. П. Павлова. И тому и другому предшествовали небольшие по размерам портреты, в которых отразилось стремление Нестерова найти то острохарактерное, что выявило бы самое существо модели. В окончательных вариантах, отказавшись от излишней повествовательности, он создает образы внешне лаконичные и вместе с тем предельно эмоционально наполненные.

С. С. Юдин изображен в своем кабинете в момент беседы с невидимым посетителем. Смуглый характерный профиль хирурга четко вырисовывается на серебристо-голубом фоне. Его фигура чуть подалась вперед. Тонкие длинные пальцы приподнятой руки продолжают это движение, их нервный излом подчеркивает бесцокайную напряженность мысли. Белый халат, песочные часы и стопка бумаги — вот те немногие детали, которые говорят о сфере деятельности этого человека. В портрете Юдина Нестерову уже не нужны предметы, конкретизирующие связь героя с миром его деятельности. Этот мир предельно сжат во взгляде и жесте руки. Эволюция портретного мастерства художника в 1930-е годы шла по пути все большей усложненности образов и все большей лаконичности в воспроизведении окружающей среды.

Знакомство Нестерова с И. П. Павловым произошло еще в 1930 году. Почти сразу же между ними возникла большая дружеская симпатия. Художнику казалось, что он «век был знаком» с этим человеком. До конца неудовлетворенный портретом ученого, изображающим его на веранде за чтением книги (1930), в 1935 году Нестеров вновь едет в Колтуши для работы над новым портретом.

Окно, в которое видны пейзаж серого осеннего дня, зеленые и красные крыши домов, раздвигает видимое нами пространство. Благодаря этому зритель, как бы следя за мыслью ученого, уносится в беспредель-



ность. Лицо Чавлова с мягкими чертами, сосредоточенно и отрешенно. И только руки, нервно сжатые в кулаки, выдают силу и интенсивность его мыслей. Хрупкие звездочки белых цветов, стоящих перед ним, говорят о красоте и вечном обновлении этого мира.

Оба портрета заключают в себе концепцию видения художником творческого человека новой эпохи. Художественные и психологические искания Нестерова в период 1930-х годов были близки многим советским живописцам той поры.

Во второй половине 1930-х годов Нестеров создает целый ряд портретов, в которых до некоторой степени образная углубленность уступает место внешней импозантности, а подчас и парадности, как, например, в портрете К. Г. Держинской (1937).

Возвращение к более глубокому и точному раскрытию образа мы находим в портрете художницы Е. С. Кругликовой (1938). Нестеров был хорошо знаком с ней, любил ее творчество, и работа над портретом приносила художнику истинное наслаждение. Лаконично отобранные детали интерьера создают особый мир — мир Кругликовой, наполненный утонченностью и красотой. Горделивый профиль, изящная плавность позы, рука с горящей папиросой рисуют образ ярко индивидуальный. Но за внешней эффектностью скрываются энергичная подтянутость и эстетизм,

заложенные в самом существе художницы. Умный, немножко ироничный взгляд устремлен к незримому собеседнику.

Глубокая звучность иссия-черного костюма и более сдержанного тона черного рояля подчеркивают изысканность чайной розы в стеклянном бокале. Цветок в большой степени акцентирует эстетизм внешнего и внутреннего содержания портрета.

Среди последних работ художника выделяются портреты В. И. Мухиной (1940) и А. В. Щусева (1941). Нестеров продолжает в них тему творческой личности, но вносит в нее иные эмоциональные оттенки.

Восхищенный подвигом челюскинцев, художник изображает Мухину в момент работы над статуей Борея для памятника челюскинцам. Протянутые руки скульптора будто останавливают стремительное движение Борея. На наших глазах происходит некое противоборство сильного, почти гипнотического взгляда Мухиной летящей устремленности бога северного ветра. Этот портрет утверждает собой непоколебимую волю человека и торжество его творчества.

Портрет Щусева был начат Нестеровым в первый день войны. Вот отчего пестрый среднеазиатский халат вступает в явный разлад с грустным и усталым лицом архитектора.

Творческая судьба М. В. Нестерова захватила две крупные контрастные эпохи в истории России, которые нашли искреннее, талантливое воплощение в его полотнах.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

| | | | |
|----------------------------|---|--------------------|--|
| 19 мая (31 мая) 1862 | родился Михаил Васильевич Нестеров, в Уфе, в семье купца | 1905 | портрет Е. П. Нестеровой, жены художника |
| 1877—1881 | учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества | 1906 | портрет дочери О. М. Нестеровой (в замужестве Шретер) |
| 1881—1884 | годы обучения в Петербургской Академии художеств | 1908—1911 | работа над росписями Марфо-Мариинской обители в Москве |
| 1886 | получает большую серебряную медаль за картину «Избрание Михаила Федоровича на царство» | 1915—1916 | картина «Душа народа (На Руси)» |
| 1889 | первое участие в передвижной художественной выставке | 1917 | картина «Философы» |
| 1896 | становится членом Товарищества передвижных художественных выставок | 1930 | создает групповой портрет своих друзей -- братьев П. Д. и А. Д. Коринных |
| 1888—1889 | работа над картиной «Пустынник» | 1934 | портрет скульптора Н. Д. Шадра |
| 1889—1890 | пишет картину «Видение отроку Варфоломею» | 1935 | портрет хирурга С. С. Юдина, портрет И. П. Павлова |
| 1890—1895 | по предложению В. В. Прахова принимает участие в работе над росписью Владимирского собора в Киеве | 1938 | портрет художницы Е. С. Кругликовой |
| 1901—1905 | пишет картину «Святая Русь» | 1940 | портрет скульптора В. И. Мухиной |
| | | 1942 | получает звание заслуженного деятеля искусств РСФСР |
| | | 18 октября 1942 | М. В. Нестеров умирает в Москве |

СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

1. Пустынник. 1888—1889
Холст, масло. 142,8×125
Государственная Третьяковская галерея
2. За приворотным зельем. 1888
Холст, масло. 125×142
Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
3. Собор св. Марка в Венеции. Этюд. 1898
Холст на картоне, масло. 35×20,5
Собрание Н. М. Нестеровой, Москва
4. Отрок Варфоломей. Этюд для картины «Видение отроку Варфоломею». 1889
Дерево, масло. 37×22
Государственная Третьяковская галерея
5. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890
Холст, масло. 160×211
Государственная Третьяковская галерея
- 7.8. Великий постриг. 1897—1898
Холст, масло. 178×195
Государственный Русский музей
9. Молчание. 1903
Холст, масло. 71,2×116
Государственная Третьяковская галерея
10. Около хутора Княгино. 1909
Холст на дереве, масло. 20×29
Собрание Н. М. Нестеровой. Москва
11. Портрет Е. И. Нестеровой за вышиванием. 1909
Холст, масло. 43,5×60,5
Собрание Н. М. Нестеровой. Москва
12. За Волгой. 1905
Холст, масло. 136×132
Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева
13. Портрет Л. Н. Толстого. 1907
Холст, масло. 113×102
Музей Л. Н. Толстого. Москва
14. Святая Русь. 1901—1905
Холст, масло. 233×375
Государственный Русский музей
15. Портрет жены художника Е. И. Нестеровой. 1905
Холст, масло. 142,5×107,8
Государственная Третьяковская галерея
16. Портрет дочери художника О. М. Нестеровой. 1906
Холст, масло. 175×86,5
Государственный Русский музей
17. Автопортрет. 1915
Дерево, масло. 94×110
Государственный Русский музей
18. Философы. 1917
Холст, масло. 123×125
Государственная Третьяковская галерея
19. Душа народа (На Руси). 1915—1916
Холст, масло. 206,4×483,5
Государственная Третьяковская галерея
20. Девушка у пруда (Портрет Н. М. Нестеровой). 1923
Холст, масло. 94×90
Собрание П. М. Нестеровой. Москва
21. Осенний пейзаж. 1934
Холст, масло. 20×35
Государственный музей изобразительных искусств Татарской АССР
22. 23. Портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных. 1930
Холст, масло. 126×126
Государственная Третьяковская галерея
24. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934
Холст, масло. 102×92
Государственная Третьяковская галерея

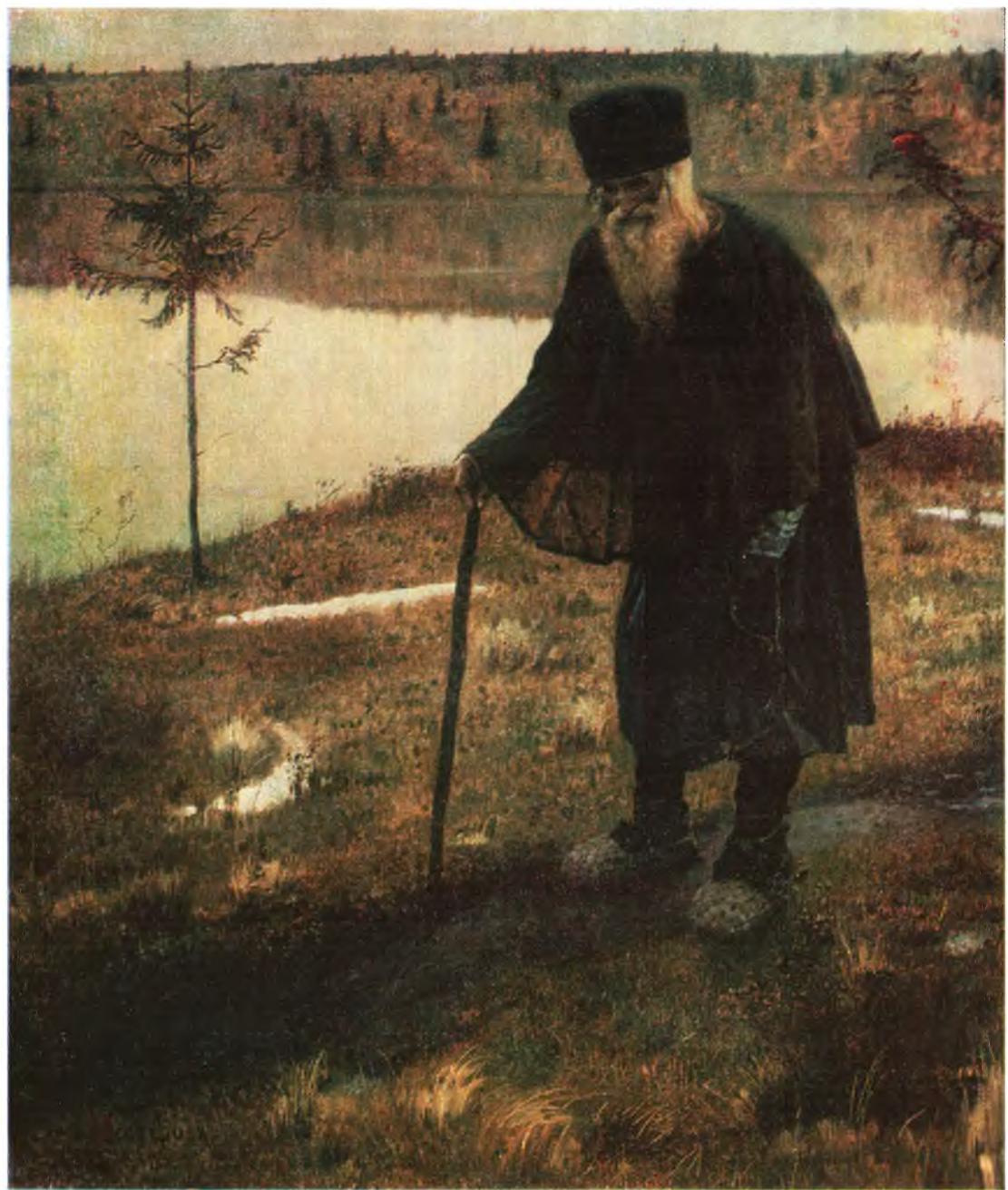
25. Портрет художницы Е. С. Кругликовой. 1938
Холст, масло. 125×80
Государственная Третьяковская галерея
26. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935
Холст, масло. 80×97
Государственная Третьяковская галерея
27. Портрет академика физиолога И. П. Павлова. 1935
Холст, масло. 83×121
Государственная Третьяковская галерея
28. Портрет архитектора А. В. Щусева. 1941
Холст, масло. 80×76
Государственная Третьяковская галерея
29. Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940
Холст, масло. 80×75
Государственная Третьяковская галерея

На фронтисиссе:
Автопортрет. 1928
Холст, масло. 103×82
Государственная Третьяковская галерея

Репродукции в тексте:
Избрание Михаила Федоровича на царство. 1886
Холст, масло. 42×74
Государственная Третьяковская галерея

Благословение преподобным Сергием Дмитрия Донского на Куликовскую битву. 1897
Бумага, картон, гуашь, акварель. 31×44,2
Государственная Третьяковская галерея

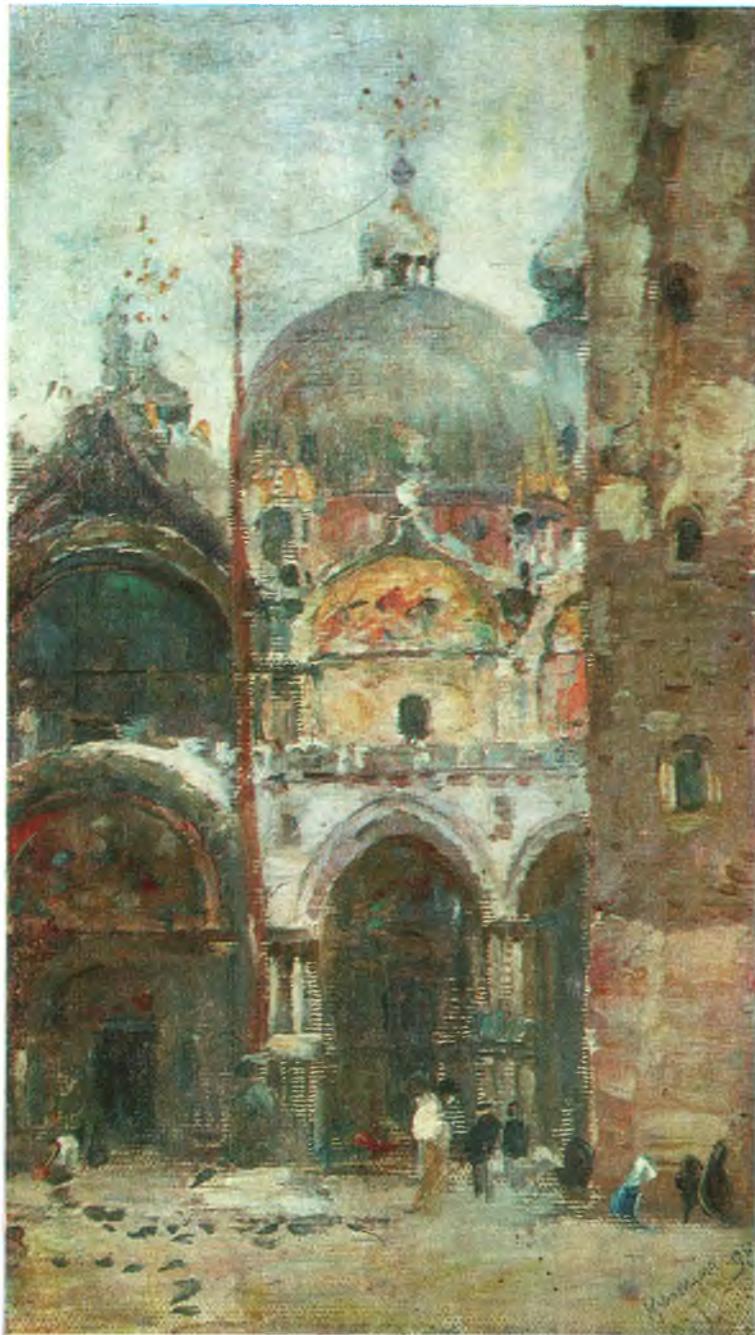
РЕПРОДУКЦИИ



1. Пустынник. 1888—1889



2. За приворотным зельем. 1888



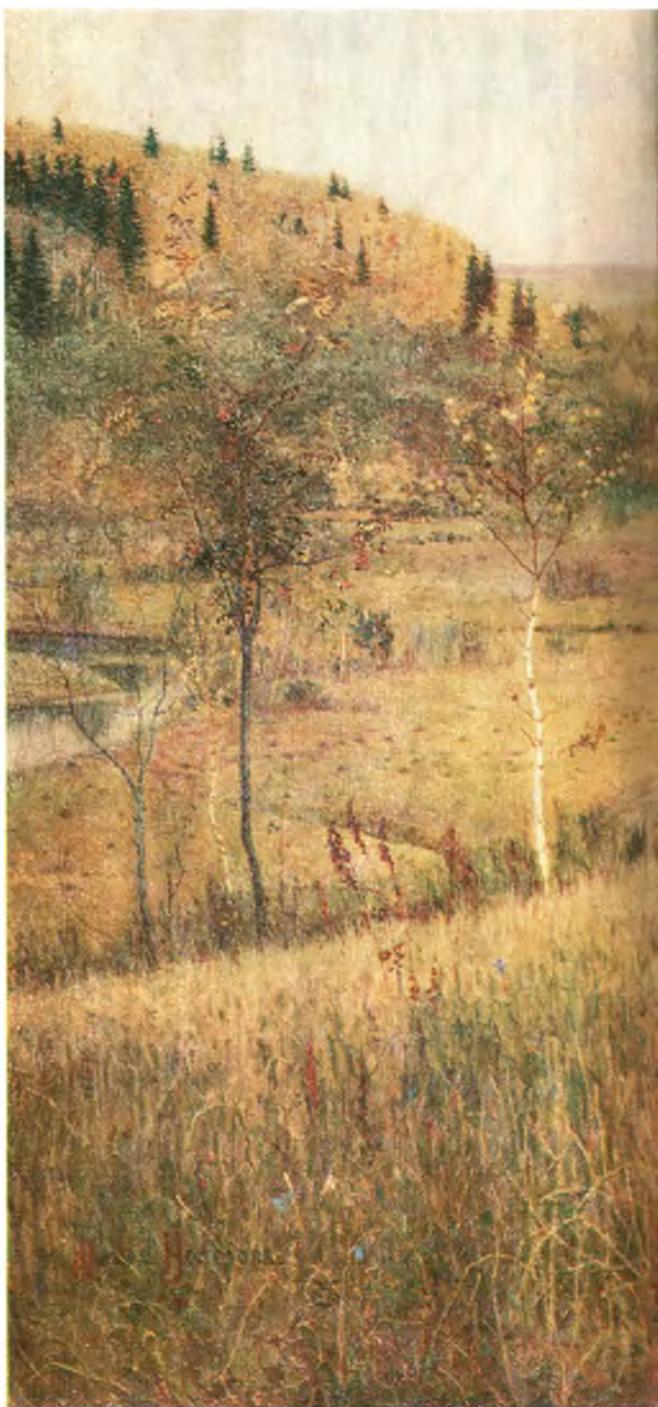
3. Собор св. Марка в Венеции. Этюд. 1898



4. Отрок Варфоломей. Этюд для картины «Видение отроку Варфоломею». 1889



5, 6. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890







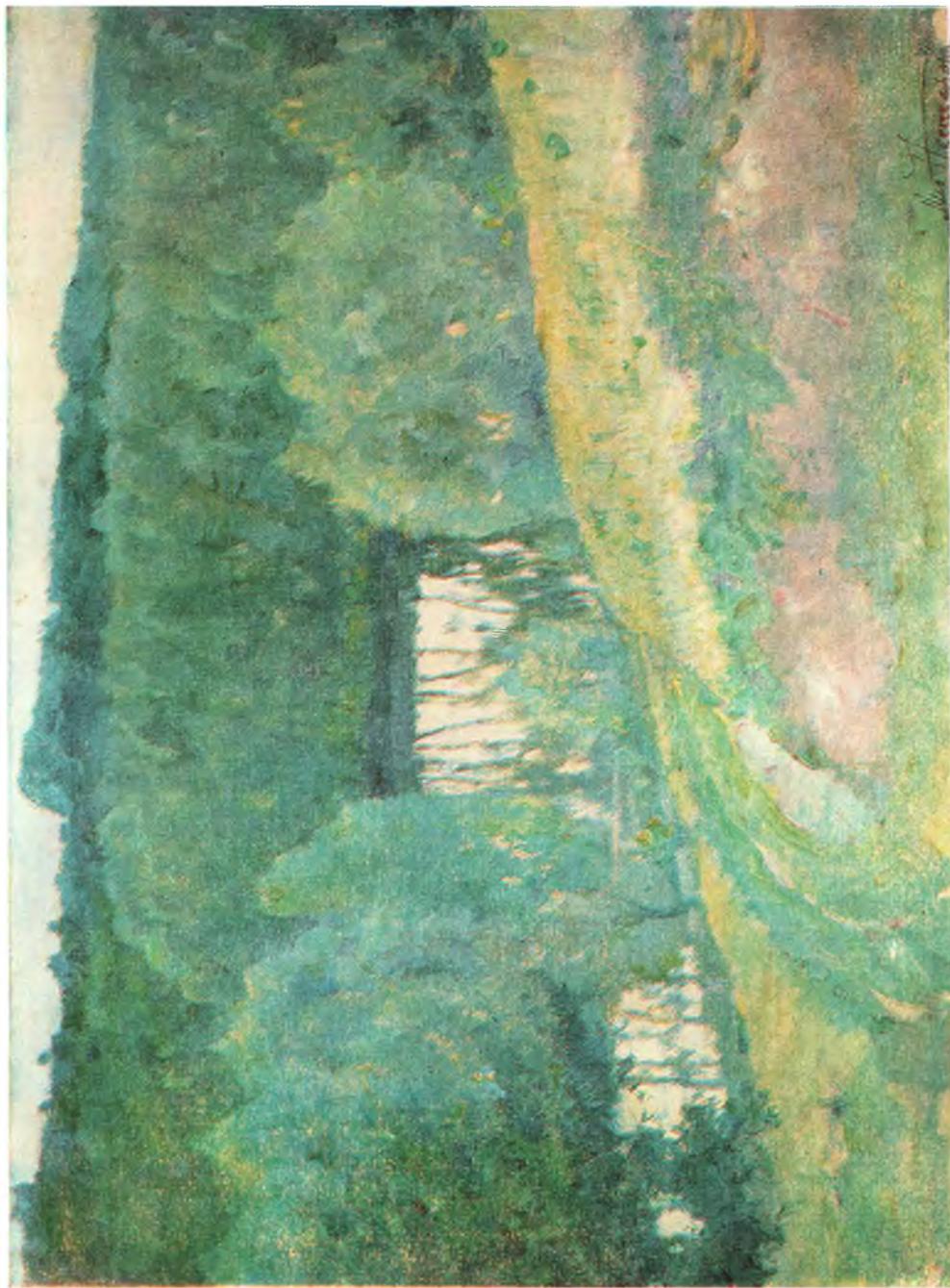
7, 8. Великий постриг. 1897—1898



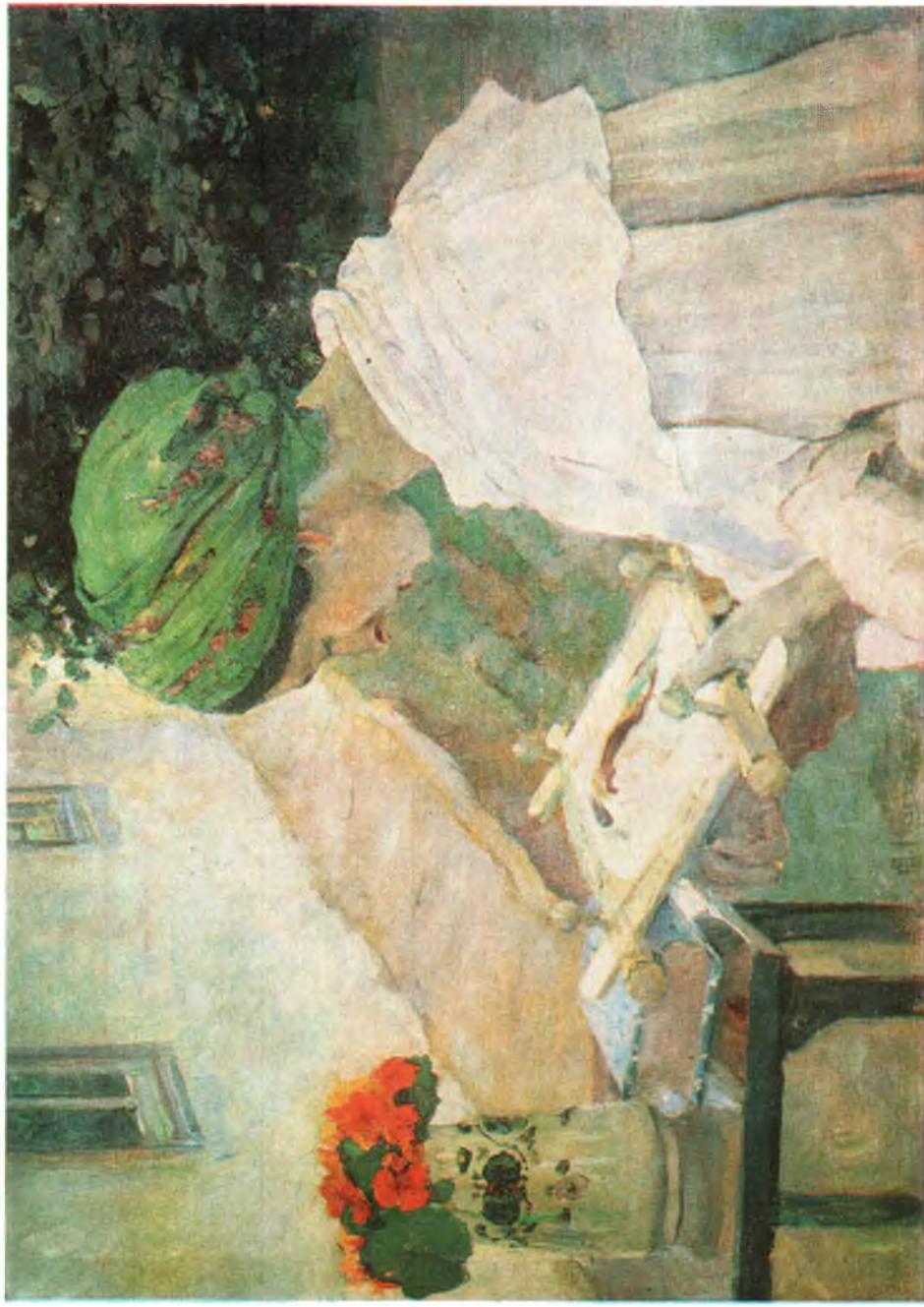




Михаил Неструев
1903



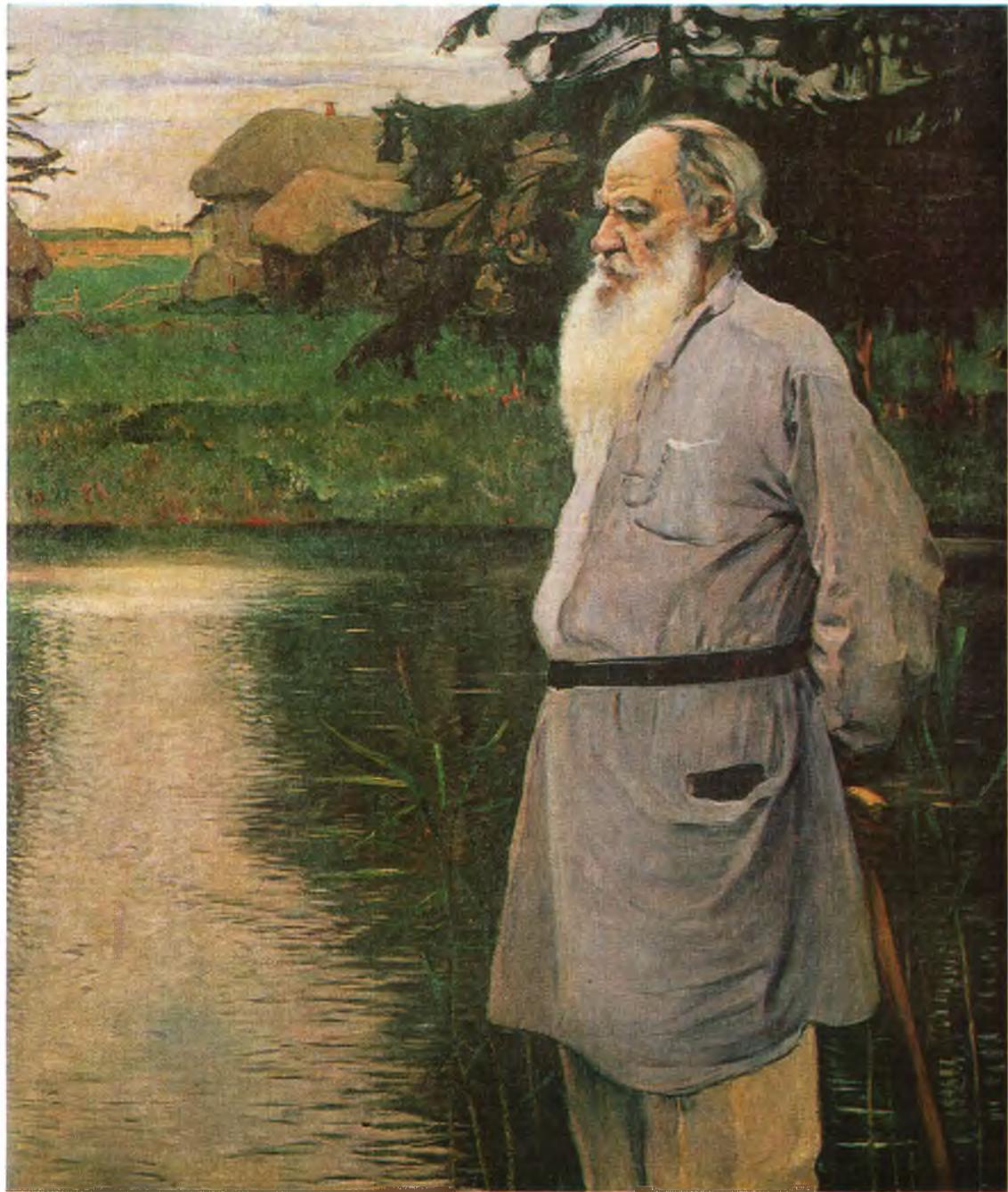
10. Около хутора Княгинино. 1909



11. Портрет Е. II. Нестровской за вышиванием. 1909



12. За Волгой. 1905



13. Портрет Л. Н. Толстого. 1907





14. Святая Русь. 1901 - 1905



15. Портрет жены художника Е. П. Нестеровой. 1905



16. Портрет дочери художника О. М. Нестеровой. 1906



17. Автопортрет. 1915



18. Философы. 1917





19. Дума парода (На Руси), 1915–1916



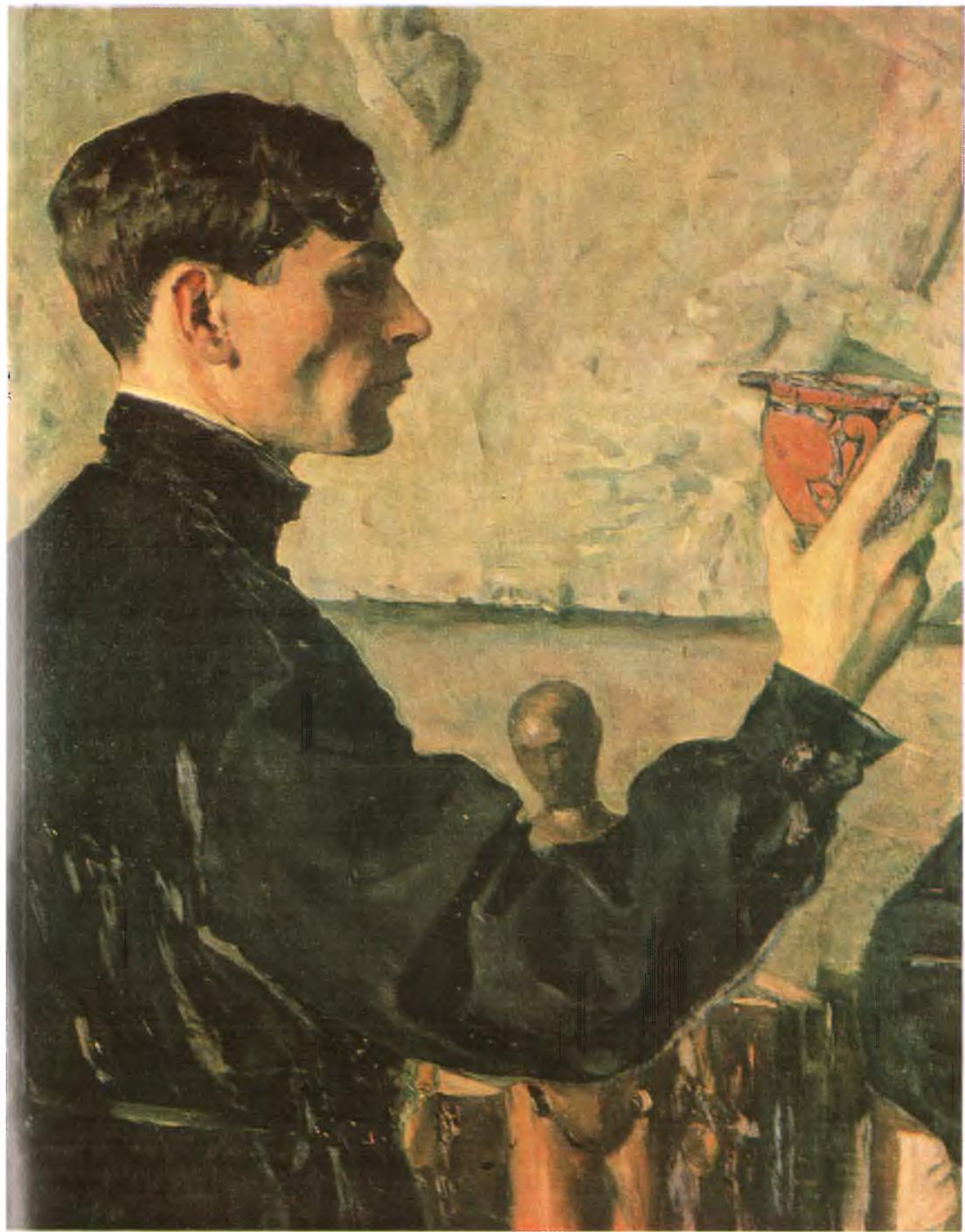
20. Девушка у пруда (Портрет Н. М. Нестеровой). 1923

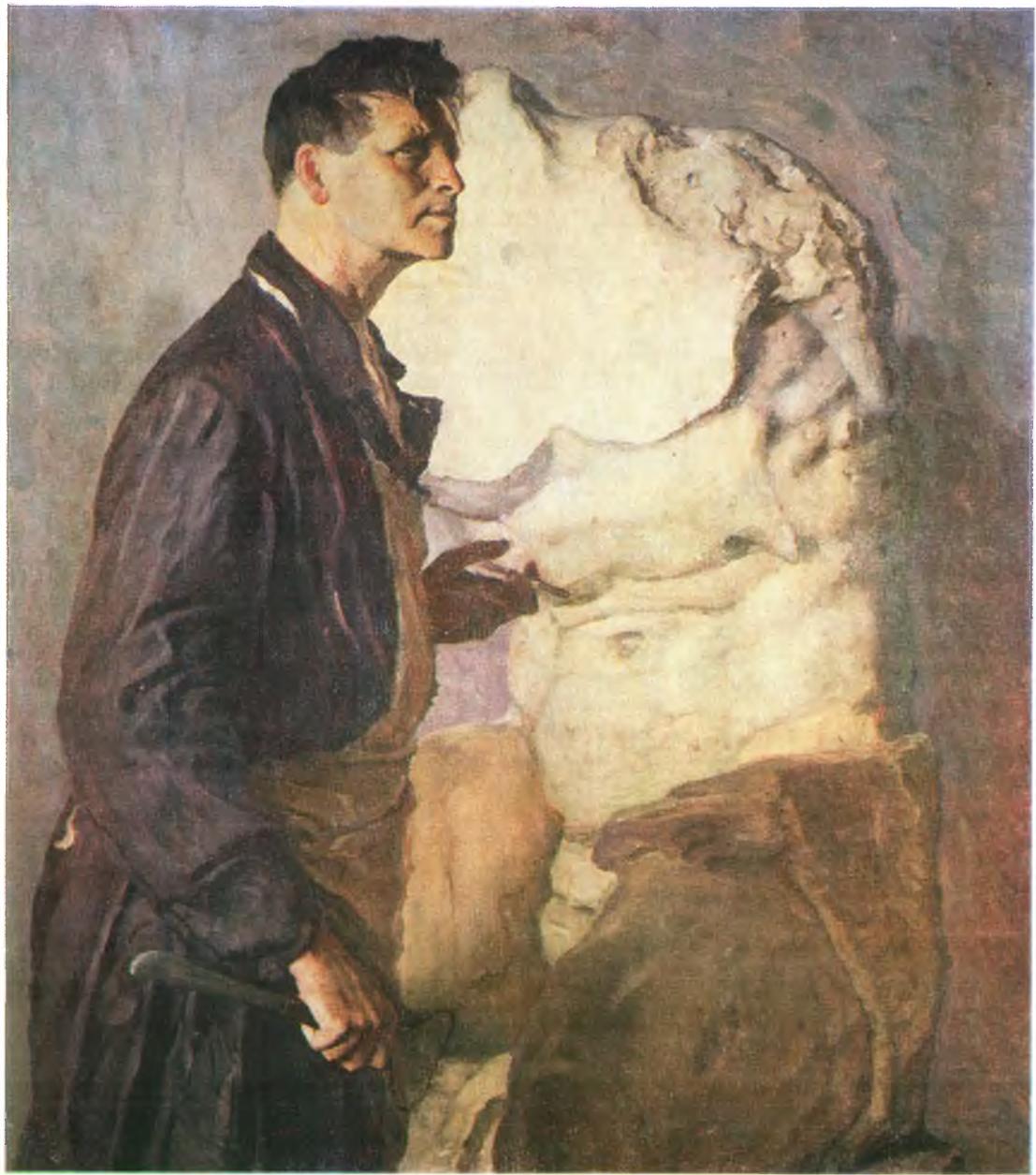


21. Осенний пейзаж. 1934



22, 23. Портрет художников П. Д. и А. Д. Коринных. 1930

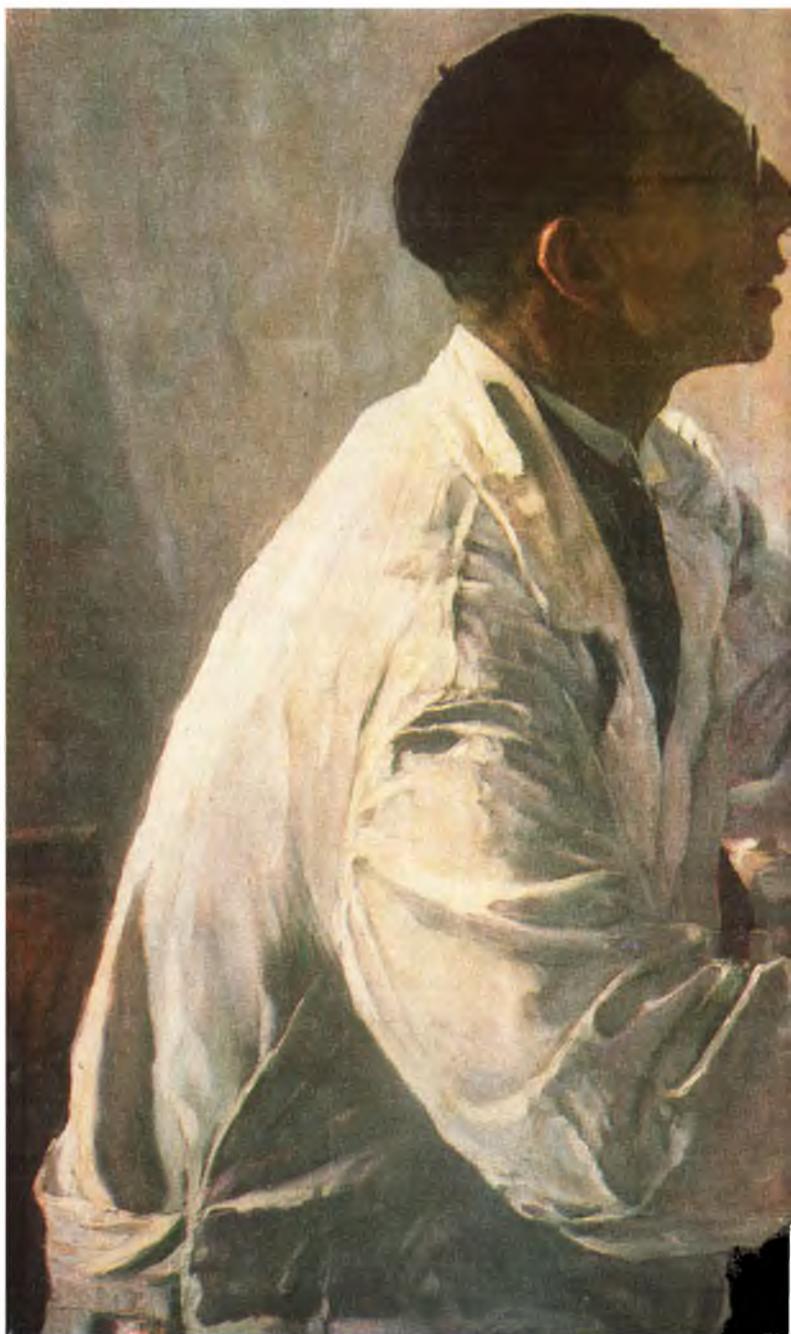




24. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934



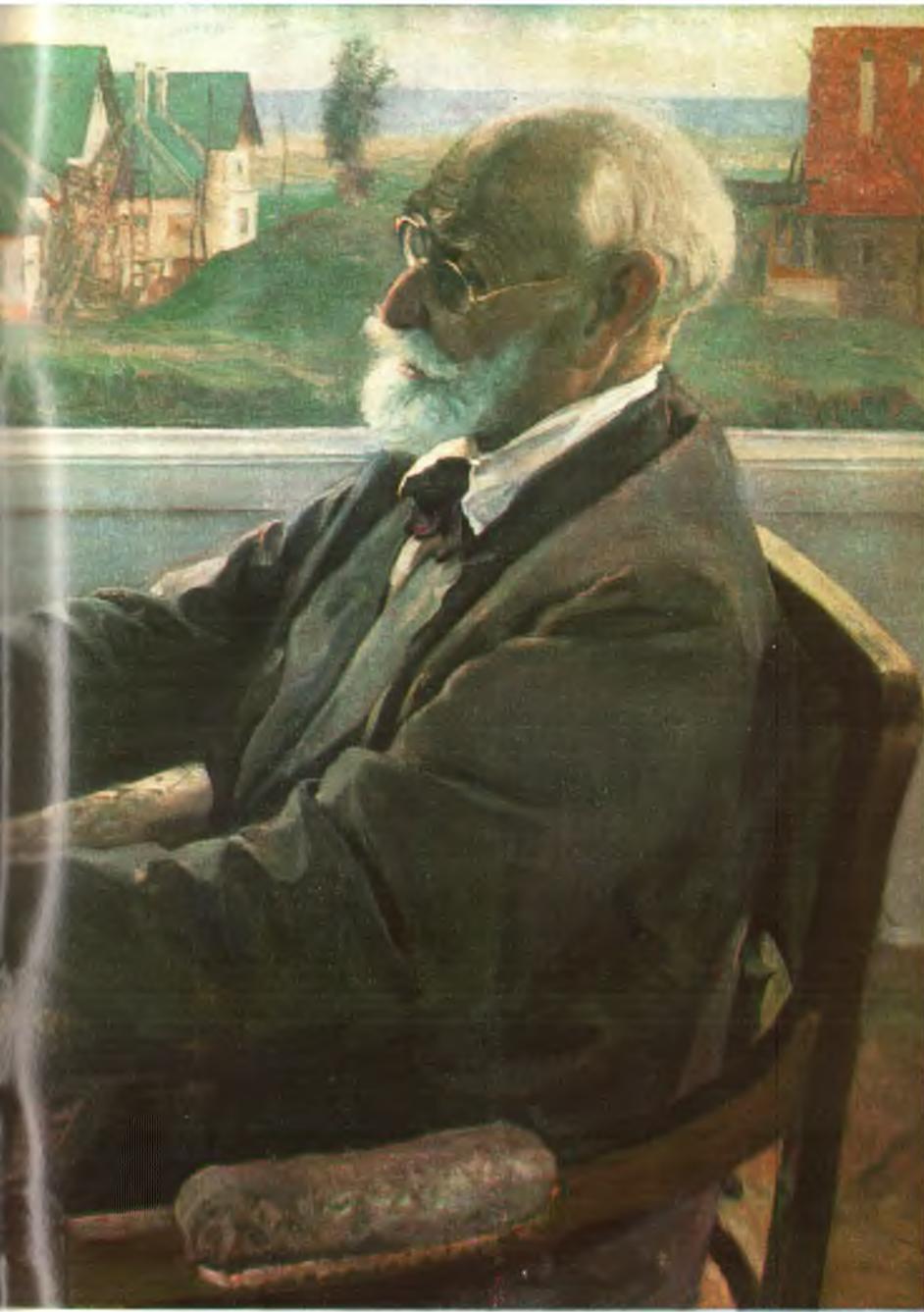
25. Портрет художницы Е. С. Кругликовой. 1938





26. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935





27. Портрет академика физиолога И. И. Павлова. 1935



28. Портрет архитектора А. В. Щусева. 1941



29. Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940

Нестеров: Альбом/Авт.-сост. А. А. Буевская.— М.: Изобраз. искусство, 11 56 1987. — 56 с.; ил.

1 р. 10 к.

Альбом посвящен творчеству замечательного русского живописца М. В. Нестерова (1862—1942). Искусство Нестерова отразило и духовные искания людей дореволюционной России, и неповторимую красоту русской природы, и вдохновенную активность строителей новой социалистической культуры. В альбоме воспроизведены картины «Великий постриг», «Введение отроку Варфоломею», «Портрет О. М. Нестеровой» и другие. Издание содержит 29 цветных и тоновых репродукций. Вступительная статья рассказывает о творческом пути мастера.

Для любителей изобразительного искусства.

И 4903020000-114
024(01)-87 16-87

**ББК 85.143(2)7
75С2**

Научно-популярное издание

НЕСТЕРОВ

Альбом

Автор вступительной статьи и составитель
Александра Алексеевна Буевская

Художественное оформление Л. Л. Сильяновой

Редакторы И. А. Белинцева, Е. Е. Березина

Художественный редактор Н. Ф. Некундэ

Цветную корректуру выполнила Л. В. Егорова

Технический редактор Л. В. Мещенко

Корректоры Л. И. Гордеева, Л. П. Егорова

ИБ № 962

Сдано в набор 19.05.85. Подписано в печать 25.12.86.

Изд. № 13-501. Формат 70×90^{1/16}. Бумага мелованная 115 г.

Обыкновенная новая гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 4,09
Усл. кр.-отт. 24,195. Уч.-изд. л. 4,03. Заказ 3475. Тираж 35 000. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Изобразительное искусство», Москва, 1987
129272, Москва, Сущевский вал, 64

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21

1 p. 10 κ.