

К. Маковский «Воззвание Минина»

Л.И. Помыткина

Вы продайте все ваше злато-серебро,
Накупите себе вострых копиев,
Вострых копиев, булатных ножей...
Пойдем-ка мы сражаться
За матушку, за родну землю,
За родну землю, за славный город Москву.

Из старинной народной песни



К.Е. Маковский. 90-е годы. Фото М.П. Дмитриева

Картина Константина Егоровича Маковского «Воззвание Минина», законченная в 1896 году, — одно из крупных исторических полотен широкого эпического звучания. Оно посвящено выдающемуся событию в истории Нижнего Новгорода и всей страны — созданию Нижегородского ополчения, спасшего в 1612 году Москву и всю Русь от иноземных захватчиков.

Начало XVII века — тяжелый период в истории страны. Воспользовавшись междоусобицей, русский престол пытается захватить польская шляхта. Во главе польских войск на Руси появляется сначала Лжедмитрий I, затем Тушинский вор, так народ прозвал второго самозванца. Наконец, главным претендентом на царство выступает сам король Сигизмунд. Изменники-бояре открывают ворота Московского Кремля, оттуда отряды шляхты совершают разбойничьи налеты на русские города и селения. Русь стонет под польским сапогом...

Богатый торговый Нижний Новгород, как и другие русские города, живет неспокойной жизнью: отдельные отряды врагов, что «жестосердны, аки львы», уже появлялись в предместьях и даже у стен города. Рыщут вокруг шайки мародеров-казаков. Некоторые города признали над собою власть Тушинского вора.

В это тревожное, грозное время набатом прозвучали обращенные к нижегородскому люду слова земского старосты Кузьмы Минина: «Московское государство и прочие грады большия и меньшия все разорены... Что в нашем богатстве? Токмо поганым зависть и аще придут и град наш возьмут. А единому нашему граду устояти ли? Так положим все наше богатство и начнем собирати и ратным

людям давати...»¹. Нижегородцы решились на невиданное по тем временам дело: каждый двор отдает «пятину» — пятую часть своего имущества — на вооружение общенародного войска, способного противоборствовать врагу и освободить Москву. Был брошен клич по всей земле Русской. Со всех сторон шли в Нижний ратники. Народное ополчение, «собра полки многие», во главе с К. Мининым и Д. Пожарским, военачальником, «искусным во бранях», выполнило свою историческую миссию, избавив Отчизну от интервентов.

Из сложного хода событий, связанных с Нижегородским ополчением, К. Маковский избрал для сюжета своей картины один из самых волнующих моментов — начало, зачин, первый взрыв народного патриотизма.

Раннее сентябрьское утро 1611 года. По всему Нижнему загудели колокола. На их тревожный зов собрался нижегородский люд на самом оживленном месте города — Торговой площади Нижнего посада, что под стенами древнего кремля. Здесь, стоя на импровизированной трибуне-бочке, покрытой досками, «выборный человек», староста Нижнего посада Кузьма Минин яростно взывает к толпе, обращая к ней свои знаменитые слова, ставшие достоянием исторических хроник: «Будет нам похотеть помочи Московскому государству, ино нам не пожалети животов своих; да не токмо животов своих, ино не пожалеть и двory свои продавать, и жены и дети закладывать... дело великое»².

Пламенная речь патриота нашла отклик в сердцах горожан всех возрастов, сословий и состояний. Маковскому в его картине прекрасно удалось передать тот дух единения, всеобщего воодушевления, героического подъема, что определил знаменательный поворот в судьбе всего народа. Состояние патриотического возбуждения выражено неоднозначно. Фантазия художника населила полотно огромным количеством типов, характеров, лиц самого разнообразного выражения, передала оттенки настроений и переживаний собравшихся на площади людей. Вот как они описаны М. Горьким в одном из очерков с Всероссийской выставки: «Всюду, по горе, около Минина и его кафедры — толпа, волнуемая, крикливая, охваченная огнем сознания своей задачи. Убогий нищий, с костылем под мышкой, срывает с своей шеи крест, и лицо его взволнованно, бледно. Здоровенный мясник, засучив рукава рубахи, готов хоть сейчас бить поляков, мускулы голых рук напряжены, лицо зверски свирепо, изо рта, должно быть, летят «крылатые слова». Парень с глупой, круглой рожой сует Козьме кожаную кису. Вершник пробивается сквозь толпу, окутанную облаком пыли и льющуюся широким потоком из ворот башни старого, выдавшего мордву и татар, кремля, крепко осевшего там, на горе, высоко над толпой. Толпа льет с горы лавиной — она чувствует и за серой, угрюмой стеной кремля. Седобородый мужик истоиво крестится — он только что положил к ногам Козьмы икону в ризе, татарин в малахее смотрит из-за чьего-то плеча испуганными, но любопытными глазами на оратора-мясника; белоголовая девчонка, держась сзади за шубейку матери,

несущей к бочке свои платья, улыбается блеску кубков и братин, лежащих на земле. Отовсюду тащат яркие платья, ларцы, посуду из серебра; штоф, парча, шелк валяются кучами под ногами людей. Красавица боярыня с жгучими глазами и матово-бледным лицом вынимает серьги из ушей, неподалеку от нее какой-то странник — плут и пьяница, судя по его лисьей роже, — подняв к небу руку, важно проповедует что-то. Позади Минина молодой стрелец, взмахнув в воздухе тяжелой секирой, орет во все горло, и глаза его налиты кровью... Всюду возбуждение страшное, и выражено оно — на мой взгляд — ярко... Толпа глубоко народна. Видишь, что это именно нижегородский народ; весь Нижний встал на ноги и рычит и мечется с силой ужасной, готовый все ломить сплеча»³.

В основу картины положены были подлинные факты. Однако детальных сведений о событии сохранилось немного. Чтобы быть в своей работе по возможности достоверным, художник переводит в образную ткань произведения имевшийся в его распоряжении конкретный материал.

Так, с исторически точными подробностями изображена сцена в правой части холста: из деревянной церкви Иоанна Предтечи идет крестный ход с чудотворной иконой Казанской Богоматери. Эту икону послал на сохранение в Нижний патриарх Гермоген. Как некогда шли русские войска на Куликово поле с Донской Богоматерью кисти Феофана Грека, так символом победы русского оружия над польскими интервентами стала Богоматерь Казанская, которая сопровождала ополчение вплоть до решающего сражения — штурма Московского Кремля 22 октября (4 ноября) 1612 года.

Сам патриарх Гермоген был заточен поляками в темницу, куда к нему с риском для жизни проникли два бесстрашных посланца Нижнего Родион Моисеев и Роман Пахомов. Они получили грамоту, в которой патриарх советовал иметь «чистоту душевную и братство», думать, «как души свои положить... за веру», и писать «во все города, в полки к боярам и атаманам». Именно эту грамоту, что так вдохновляюще подействовала на нижегородцев, читает архимандрит Нижегородского Печерского монастыря Феодосий. Во главе крестного хода, благословляя народ на святое дело, идет протопоп Савва.

Еще одно имя подсказали Маковскому исторические предания и летописи — имя незадачливого воеводы Нижнего князя Звенигородского. Перед лицом опасности он не смог найти в себе такой нравственной силы, которая помогла бы ему сцентировать волю народа, сплотить его в единый боевой организм. В картине художник не случайно помещает его рядом с Мининым. Воевода стоит в задумчивой позе, и несложно понять его мысли: народ внимает не ему, боярину знатному, «древних кровей», а слушает «мужа родом не славна; но смыслом мудра»⁴. Боярин — один из немногих драматически насыщенных образов произведения, разработанный с психологической тщательностью и глубиной. В многолюдном холсте его не сразу обнаружишь. Будучи слишком заметным, он бы внес диссонирующую ноту в общий настрой. Но найдя и

«прочтя» его, понимаешь, сколь важную роль играет этот персонаж в картине, по контрасту акцентируя демократические черты главного героя — Минина — и высветляя основную идею произведения — народный характер движения.

Остальные персонажи густонаселенного полотна созданы воображением художника. Чтобы выделить некоторых из них, Маковский в общем потоке действия делает композиционные остановки, вводит пространственные паузы, замедляет движение текущей массы к переднему краю, который «прочитывается» зрителем в первую очередь. Разбивая толпу на группы, он приемами сопоставления показал разные слои населения, что «по пожиткам и промыслам» участвуют в общенародном деле. В этом отношении особенно интересно построен первый план — своеобразный пролог к картине.

Зажиточный купец в шапке-мурмолке и кафтане зеленого бархата с воротником-козырем показывает своим холопам, куда положить богатые приношения: расшитые жемчугом одежды, дорогие ткани, золотые и серебряные чаши и кубки. Его жена в кокошнике с жемчужной поднизью держит в руках ларец с драгоценностями. А рядом с ними простой мастеровой. Вклад его значительно скромнее, чем у купеческой четы, но не менее ценный, ибо на алтарь Отечества он готов положить плод своих многодневных трудов — тонкой, затейливой работы сундучок-поставец.

Справа изображены две нижегородки, которые принесли на площадь все свое достояние. У присевшей отдохнуть пожилой женщины — это хранившиеся в туесе заветные сбережения: «черный день» для нее и для Родины настал. Позади нее порывисто вбежавшая на площадь молоденькая девушка прижимает к груди кокошник — свой праздничный наряд.

Центр первого плана свободен от фигур. На земле беспорядочной грудой лежат дары, как поется в старинной песне, «удалых молодцов, нижегородских купцов», что умели так ловко торговать с заморскими гостями: ткани, кубки, братины, квасники, иконы в дорогах окладах. Предметы-«образы» активно участвуют в раскрытии содержания произведения и выполняют другую функцию: они являются зрительным «мостиком» от первого плана к главному, где находится смысловой центр полотна — фигура К. Минина.

Помещенный чуть ниже пересечения главных диагоналей, в наиболее композиционно напряженном месте холста, он выделен из общей массы. Минин — первый среди равных, главный герой, вождь, выразитель дум и чаяний народа. И вместе с тем он в гуще толпы, слит с народом, он плоть от ее плоти, один из многих. Пожалуй, самая большая удача картины — образ Минина, наделенный индивидуализированными чертами, внешней и внутренней силой, которая достается в удел немногим — богатырь физически и духовно.

Экспрессия позы и жеста Минина — кульминационная точка в выражении настроения и состояния окружающих его людей.

Рядом с центральной группой, отмеченной пафосом высоких гражданственных чувств, художник для драматургического контраста поместил сценку,

решенную в более прозаическом аспекте, с юмором, по-житейски правдиво. Сидящий за столом дьяк записывает приношения и, хитро посмеиваясь, глядит на не слишком тороватого боярина, который не спешит раскошелиться.

В многолюдной картине, где только портретно решенных персонажей свыше ста, не все одинаково удалось художнику. Много фигур введено в картину для «массовости», сюжетного разнообразия или просто занимательности. Их психологическая сопричастность к общему действию весьма относительна. Так, откровенно позирует стоящая неподалеку от Минина боярышня в кокошнике, вынимающая из ушей сережки. Это одна из многочисленных «жгучих красавиц» Маковского, каких можно встретить и в других полотнах художника.

Но в целом Маковскому удалось передать некий пульс в общем порыве чувств, что позволило ему связать все, казалось бы, нагроможденные фигуры в единую массу — создать образ народа и передать его духовную силу.

Замысел картины «Воззвание Минина» относится к 70-м годам XIX столетия. Еще в XVIII веке по инициативе М.В. Ломоносова в Академии художеств предлагались темы из отечественной истории, в их числе и подвиг К. Минина. В начале 1870-х годов, в связи с неоднократным обращением нижегородцев возвести на его родине достойный памятник, общественность столицы обратилась к событиям эпохи Смуты. Президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович предложил художникам отразить также эту тему в живописи⁵.

К. Маковский, зарекомендовавший себя как мастер многофигурной композиции в картине «Балаганы на Адмиралтейской площади» (1869, ГРМ), решил на создание большого исторического полотна. Первые наброски и эскизы дают возможность представить начало непростого, затянувшегося на многие годы пути к реализации этого замысла, пути, отмеченного компромиссами, кризисными состояниями, исканиями и художественными находками.

Казалось бы, что сценическая разработка сюжета, издавна существовавшая в академическом предписании, облегчает задачу художника. На первом плане должны быть К. Минин с энергичным жестом призыва, ратник в шлеме, девушка, вынимающая из ушей сережку, слушающий боярин, юродивый и т. д. Они персонально воплощали идею участия в движении всех слоев населения. Эти персонажи мы встретим и в ранних эскизах К. Маковского, и в окончательном варианте его картины.

Это были программные установки, которым следовал молодой художник в своих первых эскизах. По ним можно определить ход творческого мышления молодого художника, увидеть его попытки избавиться от сковывающих рамок академических заданий. Углубляя и расширяя замысел, переходя от отдельных мизансцен с эффектно выбранными эпизодами к идее показа всенародности события, образа толпы, ее гула и духа, Маковский невольно приходил к конфликту с господствовавшей тогда в исторической живописи образно-выразительной системой позднего классицизма.

Так, в одном из эскизов Русского музея, сделанном К. Маковским, смысловой акцент падает на момент выноса духовенством из церкви иконы Богоматери. Подобный сюжет давал возможность проявиться декоративному таланту художника, ибо сияние драгоценных окладов, хоругвей, блеск парчовых одежд священников создавали целую симфонию ярких, праздничных красок. Минин и все остальные изображенные лица становились лишь статистами, что, безусловно, нарушало смысловую значимость исторических событий.

В другом акварельном эскизе Русского музея сюжетное раскрытие темы более логично: Минин — центральная фигура среди обступивших его людей с приношениями в руках. Казалось бы, есть поле для выявления истинных человеческих чувств, переживаний, взволнованных состояний множества персонажей. Но классицистическая композиция и на этот раз сковала возможности художника. Взмах руки Минина не свободен в движении, а, следовательно, лишен естественности и непринужденности: он призван организовать вершину обязательной композиционной пирамиды, боковые стороны которой образуют коленапреклоненные фигуры. Поскольку основная группа занимает почти всю плоскость листа, то нет места для показа людского потока, толпа загорожена фигурами первого плана.

В эскизе маслом Третьяковской галереи заметна тенденция к изображению народной массы, трактованной еще излишне суммарно, обобщенно. Художник не избавился от примата первого плана, но композиционный треугольник уже сместился к левому краю и открыл было движение в глубину пространства. Однако все еще представляя картину как живописный аналог сценической площадки, Маковский вместо живой, разнообразной во внешнем проявлении толпы народа сумел показать только головы, да и то лишь те, что ближе к зрителю. И Маковский поспешно загородил эту невразумительную массу привычной статуарно решенной фигурой: девушкой из простонародья, вынимающей сережку. Вряд ли из других соображений столь «проходной» персонаж удобоцентрирует место в композиции. Маловыразителен и образ самого Минина: прижав руку к груди, он инертно наблюдает за происходящим. Остальные действующие лица первого плана также статичны, а порой решены весьма отвлеченно, вроде показанной справа полуобнаженной фигуры с ношей на голове или «бегущего младенца», которые явно перекечевали сюда из какого-то античного сюжета. Событие лишено драматической осмысленности, эмоционального эпицентра.

На одном из карандашных рисунков, принадлежащих Русскому музею, найден был тот смысловой и композиционный ключ, который помог впоследствии увязать все изображение в единое психологическое и эмоциональное целое — страстный призыв Минина к народу. Стремясь быть естественным и правдивым в показе главного героя, художник конкретизирует место действия. Теперь не условное пространственное одиночество выделяет его фигуру среди толпы, а удачно найденная деталь — возвышение в виде бочки. Все это предопределило отно-

сительную композиционную раскрепощенность наброска. К сожалению, в целом он слишком напоминает театральную сцену, вплоть до введения в него занавесей.

Необходимо было от решения частных задач со всеми их находками перейти к обобщенно-монументальному полотну, где свое исторически оправданное место нашли бы все герои легендарной старины, и, прежде всего, сам народ, вылепленный в разнообразии типов и характеров, психологически и социально разносторонне, с живой реакцией на большое событие в его жизни и чувством духовной слитности. Академическая выучка не давала возможности подобного синтетического построения живописного произведения.

Сложную задачу показа, как говорил В. Стасов, «хорового» действия в исторической картине, его грандиозности и размаха могла решить только такая школа, которая последовательно черпала материал для искусства в самой жизни. В конечном итоге «Покорение Ермаком Сибири», «Боярыня Морозова» В. Сурикова, «Запорожцы» И. Репина явились фундаментальным итогом не только творчества их создателей, но и целого направления в русском искусстве, мировоззренческой основой которого было убеждение, что подлинным вершителем истории является народ.

Российская действительность второй половины XIX века давала взору художника отнюдь не умильные картины. Русская живопись занялась разрешением тех же «проклятых вопросов», что и литература. Ее демократизм проявился не только в художественном контакте с действительностью, но и в оценке средствами искусства жизни в широком ее прочтении. Новое содержание требовало поисков новых способов и приемов изображения. Именно на этом пути были созданы подлинные художественные откровения.

Потерпев неудачу со сложной исторической народной драмой, Маковский находит себя в своеобразном историческом жанре: он стремится обыграть экзотику старинных русских обычаев, ритуалов, обрядов. Собственные разработки коллизий, оригинальных сюжетных ходов давались Маковскому с трудом. Его воображение питается литературными реминисценциями. Картины становятся огромными живописными иллюстрациями к историческим романам А.К. Толстого, драмам Л.А. Мея и других. Первые картины — «Боярский свадебный пир», «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем», «Смерть Иоанна Грозного», свежие, непосредственные, написанные с какой-то удалью, декоративным размахом, с тонким проникновением в специфику русского быта XVI—XVII веков, — вызывают ощущение исторической подлинности. Они принесли художнику заслуженное признание в России и за рубежом. На всемирных выставках он был отмечен многочисленными почетными наградами. Быстро освоив боярские жанры в стиле «рюсс», Маковский начал усиленно эксплуатировать эту тему. Богато убранные интерьеры, пышные старинные одежды, драгоценная утварь — как «главные герои» — обиль-

но заполняют его бесчисленные полотна. В них он вкладывает весь свой талант живописца, декоратора, как никто из художников умевшего передавать фактурно весь предметный антураж, иллюзорно воспроизводить затейливые старинные аксессуары. Его картины были исполнены с особым живописным блеском.

«Константин Маковский, — вспоминает современник, — держал себя большим барином, ходил чуть ли не в боярском костюме, выдерживал тон большого, знатного артиста. Зарабатывал большие деньги и умел их проживать. Писал в угоду большой буржуазной публике сладкие ложно-русские сцены и бесконечные головки барышень и в конце концов стал типичным поставщиком художественного рынка»⁶.

В 1891 году произошло событие, которое нравственно потрясло К. Маковского: Репин впервые показал публике свое историческое полотно, над которым он работал тринадцать лет, — «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Прежние исторические картины Репина, где выражена драма крупной исторической личности («Царевна Софья», «Иван Грозный и сын его Иван»), или трагико-героические создания Сурикова были духовно далеки и даже чужды, по выражению Репина, «эллиническому характеру» Маковского, замечавшему лишь праздничную, феерическую сторону жизни. В «Запорожцах», историческом групповом портрете, он увидел так пленявшую его стихию жизнелюбия. Историческая тема, решенная в классических традициях крупномасштабного полотна, была выявлена через энергичные, полнокровные, жизненно убедительные, вылепленные с большой живописной силой образы представителей вольного запорожского казачества. Различие между этой кипучей жизнерадостной живописной былью и боярскими мелодрамами Маковского было разящим.

В поисках аналогичного сюжета он обращается к украинскому историку Д. И. Яворницкому, помогавшему Репину в сборе материала для «Запорожцев». Узнав о просьбе Маковского, Репин саркастически заметил: «Вы дайте ему красочную тему. Красочность в живописи для него выше всего. И нужно сказать, что тайну сочетания красок он постиг, как никто из нас. Но дальше этого вы не ищите у него ничего: ни стонов страдальца, ни жгучих болей души, ни воплей отчаяния, ни отважной борьбы за волю с насильниками»⁷.

В этот момент душевного смятения, нравственного кризиса, переоценки своего места в искусстве К. Маковский вновь возвращается к издавна волновавшей его теме — народному движению начала XVII века и его вождю К. Минину.

Летом 1891 года Маковский приезжает в Нижний Новгород. Жизненные впечатления, полученные в старинном русском городе, окончательно утвердили в нем решение писать картину о Нижегородском ополчении и его вожде Кузьме Минине. Здесь, на месте событий, Маковский втягивается в атмосферу воспоминаний о «делах давно минувших дней». Хронографы, летописи, рукописные своды и другие историко-литературные источники, которые тщатель-

но собирала Нижегородская губернская ученая архивная комиссия, сохранили для потомков много достоверного материала о начале XVII века. В них содержалось такое обилие подробностей, деталей, черт быта, особенностей речевого склада, что люди, жившие в отдаленную эпоху, их дела, помыслы обретали осязаемую реальность. Маковский работал с архивными документами как страстный ученый-исследователь. Это не могло, конечно, не сказаться на документальной убедительности будущей картины.

Память о прошлом города таилась не только в документах и «преданьях старины глубокой», но и в немых свидетелях исторических событий: в стенах и башнях грозного и величественного кремля, в извилистых улочках и крутых съездах, что прихотливо сбегают по косогорам и придают облику Нижнего Новгорода особую привлекательность и неповторимость. Можно было ожидать, что переплетение могучих рек, луговое раздолье, бескрайние заволжские просторы нижегородской земли повлияют на разбуженное творческое воображение художника, и оно пробьет толщу веков. Так и произошло.

Больше того, город преподнес Маковскому поистине бесценный подарок — вид Ивановского съезда, то есть наглядную, почти в готовом виде пространственную композицию картины. Это одно из самых запоминающихся по силе эмоционального воздействия мест города. Поднимаясь по съезду, все время видишь перед собой могучую в массе и величавую в очертаниях громаду кремля, которая по мере приближения нарастает в масштабе, нависает, подавляет своей мощью и вызывает трепет, уважение к пращурам, твореньям их рук, их богатой природе.

Художественная интуиция помогла Маковскому выбрать именно этот уголок Нижнего для изображения в картине. Прозорливый выбор! У историков тогда не было единого мнения о том, где происходило выступление Минина перед народом: на кремлевской площади перед Спасо-Преображенским собором, у Дмитриевской башни или на Нижнем посаде. Историки документально доказали, что нижегородцы собирались около съезжей избы, недалеко от церкви Николы на торгу⁸. Маковский оказался прав, а его картина обрела подлинность исторического документа.

Очевидно, летом 1891 года или в следующий приезд, в апреле 1892 года, Маковский сделал эту Ивановского съезда, в котором наметилось пространственное решение будущей картины: наклонная плоскость с планами, обозначенными крупными архитектурными формами. Удачно найденный прием помог естественно и логично распределить в картине огромную массу народа по склону горы так, чтобы фигуры не загороживали друг друга. Это, в свою очередь, обусловило композиционную свободу и разнообразие в размещении по полю изображения отдельных персонажей, групп и обобщенно трактуемых «кусков» толпы.

Сравнение этюда с картиной дает возможность понять, каким образом мысль и воображение художника переводят в образную ткань законченного произведения полученные натурные впечатления.

Неуклюжая каменная церковь XIX века на этюде уступила место легкой старинной деревянной постройке, характерной для XVII века, что сразу привнесло в картину аромат древности, ощущение исторической правдивости архитектурного мотива. То же самое можно сказать об Ивановской башне кремля. Вместо угрюмой нелепой надстройки с четырехскатным покрытием появилось затейливое навершие в духе башен Московского Кремля.

Архитектурно-природный фон в картине — проглядывающие слева речные дали, могучие деревья, грандиозные сооружения — при всей своей внушительности не подавляет главное — людскую массу, а лишь обрамляет, сдерживает ее текучесть. «Ивановский съезд» — один из немногих дошедших до нас этюдов к «Воззванию Минина».

Нет сомнения, что столь огромное в размерах, многонаселенное полотно потребовало от художника большой подготовительной работы. Ряд портретных зарисовок он сделал в Нижнем Новгороде. В июне 1891 года он жил в гостинице так называемого Блиновского пассажи. Окна его номера выходили на шумные нижегородские пристани, где во множестве толпился пестрый разнообразный люд: приезжавшие со всех сторон в крупнейший торговый центр России заводчики, купцы, ремесленники, крестьяне, просто праздная публика, босяки, опустившиеся личности и сильные, мускулистые грузчики, обладавшие статью былинных героев. Густая разношерстная толпа давала богатый материал для впечатлений, для поиска того или иного типажа, характера, интересного лица. Многочисленные зарисовки и этюды с натуры не сохранились. Остался лишь рисунок, изображающий площадного подъячего с чернильницей и футляром для гусиных перьев у пояса для писания прошений. Для него позировал купец Брызгалов⁹. Очевидно, существовал и этюд маслом, поскольку аналогичный персонаж находится в большом эскизе и в самой картине — чуть выше ничего с костью. Рисунок подъячего и два пейзажных наброска Нижнего Новгорода сделаны были Маковским в альбоме автографов Нижегородской губернской ученой архивной комиссии в память о совместной работе¹⁰.

В Нижнем Новгороде Маковский познакомился с художником А. О. Карелиным, у которого была собрана одна из лучших в России коллекций народного искусства и предметов быта: национальные одежды, старинные ткани, иконы, изделия ремесленников. Маковский сам увлекался собирательством старинных вещей, и его мастерские были полны антикварной утвари, что позволяло ему быть археологически точным в картинах, посвященных быту и нравам XVII века. Советы Карелина и его богатая коллекция, добросовестность и тщательность самого Маковского в передаче этнографических особенностей русского быта XVII века, великолепное знание уклада жизни помогли справиться с необычайно обильной предметной средой картины. Это было тем более важно, что шкатулки, ларцы, укладки, штофы, подсвечники, кубки являются в «Воззвании Минина» не просто антуражем, указующим на принадлежность к определенной эпохе, а «действующим

лицом» картины. Ведь нужно было показать конкретную реализацию патриотического порыва нижегородцев — их приношения.

Скорее всего в Нижнем был сделан большой эскиз к картине, принадлежащий Русскому музею. В нем художник на натуре выверял архитектуру масс, соотношение отдельных элементов в масштабе целого, цветовые возможности в пределах единого колорита, наметил основные узлы в компоновке толпы, внес отдельные фигуры.

Вероятно, Маковский уже тогда намеревался выставить законченное произведение в Нижнем Новгороде — город готовился стать местом проведения грандиозной XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки. Полотно должно было быть масштабным, впечатляющим, не затеряться среди других экспонатов. А самое основное — оно должно было соответствовать значительности самого события, изображаемого в картине. Маковский просит Академию художеств предоставить ему помещение больших размеров и, получив отказ, в начале 1893 года покупает мастерскую художника В. Верещагина, находившуюся в парижском предместье Сен-Жермен.

Мастерская была необычайно удобной: она имела не только закрытую студию больших габаритов, где могли разместиться крупноформатные холсты, но и так называемую «летнюю мастерскую» в саду, предназначенную для работы над картинами больших размеров при естественном освещении. Она состояла «из помоста, сажен 9—10 в диаметре, представляющего в плане полный круг. Тут по окружности проложен рельс, и по нему ходит довольно объемистая будка, защищающая от лучей солнца и ветра, там помещаются модели, разные предметы, с которых пишется картина и, на необходимом расстоянии, сам художник со своим холстом. Смотря по положению солнца и по надобностям освещения навес этот может переезжать по своим рельсам куда надо, а художник работать от самого утра до поздней ночи» — так описывал это остроумное приспособление В.В. Стасов, посетивший Верещагина в 1878 году¹¹.

Возможность работать на пленэре, то есть на открытом воздухе, при создании такой огромной картины, как «Воззвание Минина», заинтересовала Маковского.

О том, как он работал над картиной, вспоминает один из очевидцев — московский художник Н. Шестопапов, живший в 1890-х годах в Париже: «Художник Малов повел меня однажды к скульптору Бернштаму, лепившему бюст К. Маковского. Я познакомился с Маковским, и после обмена любезностями он пригласил меня к себе, прося позировать ему для картины «Минин». Я согласился и с любопытством поехал в его мастерскую в Сен-Жерменском лесу близ Парижа. Мастерская Маковского называлась «Maison Laffite» и была куплена у знаменитого художника В. Верещагина в 1893 году. Кроме роскошной мастерской, где было оставлено много вещей, книг и картонов Верещагина, была еще «мастерская на воздухе»... Маковский писал необычайно быстро и мастеровито. Я ему позировал несколько раз на сол-

нце в позе молодого парня, поднимающего ларец для пожертвования на войско Минину. Кроме того, с меня был написан еще стоящий человек в толпе... Долго ли он писал, я не помню, но знаю, что завершил он ее в своей петербургской мастерской на Каменноостровском проспекте»¹².

В движущейся кабине находилась не сама картина, а большой эскиз, принадлежащий ныне Русскому музею. На нем Маковский изучал натуру в условиях пленэра, а затем переносил свои наблюдения в картину, находившуюся в мастерской. Там персонажи более тщательно моделировались, обретали «свое лицо», становились индивидуальностями. Углублялась их психологическая характеристика. Например, воевода, стоящий около Минина, — в эскизе лишь «важная персона», с достоинством слушающая оратора-мясника, а в картине это человек со сложным душевным миром, обуреваемый противоречивыми чувствами. Обобщенно, без проработки написаны весь антураж первого плана, архитектура и тому подобное. В сложной истории бытования картины «Воззвание Минина» эскиз из ГРМ (2,73x2,33) стал важной частью подготовительной работы, но ни в коей мере не вариантом огромного полотна, как рассматривается в монографии Е.В. Нестеровой¹³. Досадная небрежность привела автора к неверной концепции всего творческого пути художника. Картина стала завершающим аккордом в его живописной эпопее о Руси XVI—XVII веков, наиболее существенной части его художественного наследия.

Вероятно, Маковскому вдали от Родины не хватало натурщиков с русскими чертами лица. Он вынужден был часто повторяться. На фотографии, где он снят при работе над картиной, можно видеть этюд мужской головы в энергичном повороте. Это широкоскулое лицо в картине встречается трижды: у носильщика на первом плане (здесь его пластика очень выразительна — она вылеплена смелыми цветовыми ударами), в верхней левой фигуре и у той, что находится под рукой Минина. Подобных повторов много, особенно не повезло женским и детским образам. Они лишены индивидуальной трактовки и различаются между собой лишь позой и одеждой. Есть исключения, такие, как, например, девушка с кокошником в руках на первом плане. Кстати, в эскизе этой героини не было, а между тем в картине она не только оживляет своей порывистостью и непосредственностью весь правый край, но и направлением движения замыкает его, что сообщает всей композиции определенную уравновешенность.

Композиционной находкой явился и мотив реки, введенный непосредственно в картину: пространственный прорыв усилил глубину изображения.

Упорная, кропотливая шестилетняя работа (только портретно решенных героев в картине было свыше 100) подходила к концу.

Впервые законченное произведение было показано зрителю в 1896 году на открывшейся в Нижнем Новгороде выставке.

Выставочный город застраивался зданиями «во всех стилях». В огромном помпезном павильоне Художественного отдела было показано около тысячи произведений русских художников.

В силу различных обстоятельств наиболее сенсационные произведения экспонировались вне помещения Художественного отдела. Ввиду громоздких размеров для картины К. Маковского «Воззвание Минина» пришлось выстроить специальный павильон. Архитектор Р.Ф. Мельцер сделал его деревянным сооружением, несколько суховатым в пропорциях и пластическом оформлении фасада. Впрочем, скупость архитектуры павильона на фоне вычурных построек выставки была скорее его достоинством, чем недостатком.

Павильон Маковского непосредственно примыкал к зданию Художественного отдела. За ним следовал павильон Крайнего Севера, украшенный внутри великолепными панно К. Коровина. Неподалеку располагался «барак из теса», с большими картинами-панно М. Врубеля «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович».

Все полемические страсти в основном разгорелись около работ К. Маковского, М. Врубеля и К. Коровина, ибо здесь столкнулись различные художественные направления, представления и взгляды на искусство, темы и способы их воплощения.

Можно себе представить, что рядом с такими «дерзостными» соседями полотно Маковского смотрелось чуть ли не анахронизмом. Оттого и оценки были самые разноречивые, порой совершенно полярного свойства. Широкая публика много слышала о популярном художнике, знала его по распространенным олеографиям и репродукциям в журнале «Нива», она охотно посещала павильон Маковского и с восторгом отзывалась о «Минине». К тому же картина импозантно экспонировалась — в окружении ковров, гобеленов, предметов старинного обихода. Самое главное — написанная доходчиво, она не требовала от обычного посетителя какой-либо предварительной подготовленности и искушенности в вопросах изобразительного искусства. Смысл ее легко прочитывался, а патриотическое содержание легко находило душевный отклик.

Более сдержанны были суждения о картине в художественной среде. Хранители передвижнических традиций видели в К. Маковском отступника, еще в молодости отказавшегося от неумолимого «критического освоения действительности», занявшего гедонистическую позицию в искусстве, и не признавали за ним даже явных достоинств. Молодежь свои художественные симпатии отдавала смелым исканиям Врубеля и Коровина.

Существовали и более объективные причины для критики со стороны художников. Они заключались в самой картине «Воззвание Минина», в уязвимости ее живописно-пластического языка. Речь идет не о «волшебных ошибках», как чудесно определял авторское право на вольности В. Серов, а именно о художественных просчетах.

Даже если бы мы не знали по документам, как мучительно трудно создавал свою лучшую картину художник, какую душевную драму он пережил, — нам об этом рассказало бы само полотно.

Вынося действие из теремов, светелок, палат с крестчатыми сводами, из помещения на открытый воздух, вписывая большое количество людей в об-

ширное пространство, Маковский столкнулся с проблемой, над которой билось искусство многих стран, в том числе и русское, — передачей световоздушной среды усилением цветового напряжения в живописном произведении. Избирая реалистический метод изображения природы, художники встали перед необходимостью не только правдоподобно передавать объемы предметов, но и их цветовые особенности. Дело в том, что воздух не инертен, он обладает своими материальными и цветовыми свойствами. Он видоизменяет предметы, растворяет их контуры, делает их зыбкими — если они вдали. В воздушном потоке предметы теряют свою четкую осязаемость, они вибрируют, взаимодействуют, влияют друг на друга множеством дополнительных оттенков, отсветов-рефлексов. В условиях световоздушной среды цвет есть не та локальная раскраска предметов в зеленый, красный, белый, как это кажется поверхностному наблюдателю, а сложное целое, обладающее повышенной эмоциональной выразительностью. Взаимодействие света и цвета, умение «лепить» форму предмета не только светотеневыми переходами, но и цветовыми, ощущение воздуха как цветоносной среды необычайно обогатили палитру художников, расширили средства художественного воздействия.

Зритель научился видеть в живописном произведении не только *что* изображено, но и *как* это сделано. Открытая фактура поверхности холста со следами работы художника — движением кисти, рельефного мазка, его пульсацией — вовлекает зрителя в процесс создания картины. В такой свободной, размашистой манере написано и «Воззвание Минина». Посмотрите, как великолепно прописаны натюрмортные элементы композиции — носилки с утварью в левой нижней части холста, чуть выше — наполненная вещами плетеная корзина или стол с грудой монет, стоящие рядом квасники, ларцы, подсвечники. Как виртуозно передан матовый блеск бархатов, переливающийся — атласов. Тускло серебрятся бока кубков, таинственно мерцает золото, спят драгоценные камни. Причем иллюзорность достигнута не за счет обмана зрения — художник обобщенно трактует форму, он заставляет любоваться и масляными красками, положенными жирно, корпусно, материально.

Но что такое? Рядом со столь сочными кусками — живопись вялая, скучная, бедная. Создается впечатление, что осталась в подмалевке, не прописана, не промоделирована вся грудка приношений на первом плане, наиболее близком к зрителю, а следовательно, и очень важном в смысловом отношении. Как будто писал ее другой художник, профессионально слабый и неумелый.

Коварный воздух, злую шутку он сотворил с прославленным колористом! Как и многие художники академического направления, Маковский, не занимаясь в своей художественной практике пленэрной живописью и не зная ее закономерностей, имитировал ее, вводя прием резкого контрастного освещения в высветленных и затененных участках. В данном случае этот прием был логически оправдан мотивом яркого солнечного утра. И что касается освещенных участков, то здесь все написано

материально, весомо и нарядно. А в тени? Это в пленэрной живописи тень густоцветная, активно вбирающая в себя богатство рефлексов.

Сложности оказались и в передаче планов. Художнику было незнакомо понятие световоздушной перспективы, которая бы объединила, связала всю композицию в единое пластическое целое, не нарушив ее цветоносности. Интенсивность цвета в фигурах дальнего плана должна была быть погашена, в противном случае они «вылезли» бы в плоскость первого плана и, несмотря на перспективное сокращение, разрушили тем самым впечатление глубинности изображения, иллюзию пространства. Вот и исчезло в картине то цветовое роскошество, нарядность, изыск, которые так пленяли публику в прежних портретах и боярских «спектаклях» Маковского.

О том, что эти проблемы успешно решались реалистическим искусством, свидетельствует хотя бы «Боярыня Морозова» В. Сурикова, где сверкает, «драгоценится», переливается каждый кусок живописной поверхности, что отнюдь не нарушает ее оптической убедительности. Этой кажущейся легкости предшествовали годы напряженных поисков, игнорировать которые было нельзя.

Можно представить себе смятение, даже отчаяние уже стареющего мастера, который не может справиться с цветовым хаосом в огромном полотне, привести его к тональному единству. Он оказался беспомощным в колорите, то есть в том главном своем достоинстве, которое до сих пор за ним признавали без исключения все.

В 1895 году в парижской мастерской Маковского побывала скульптор А. Голубкина. Она приехала в Париж учиться, хотя в России была уже известна как автор многих значительных работ. Беспощадная в требовательности к себе и другим, откровенная до резкости, Голубкина не смогла скрыть разочарования, увидев сырую, рыхлую, далекую до завершения картину. В письме к своему другу А.С. Суворину, издателю «Нового времени», Маковский с горечью сообщает о «плачевных результатах» ее посещения. Душевное потрясение, тяжелые раздумья привели художника к мысли «забыть о картине и выбить из себя Минина». «Но, — пишет он далее, — это оказалось выше моих сил, и по прошествии нескольких месяцев я с новой силой принялся за работу»¹⁴.

Упорство и трудолюбие заставили художника довести начатое дело до конца. Еще незавершенную работу он перевозит в Петербург. Художник-баталист Ф. Рубо, помогавший Маковскому в сборе этюдного материала к картине, посоветовал ему ввести в изображение пыльцу или утренняя дымка, которая, заполнив пространственные паузы между фигурами и предметами, соединила бы отдельные части композиции и дала бы общее целостное впечатление. Сам Рубо, работавший в это время над своей первой панорамой «Штурм аула Ахульго», успешно прибегнул к подобному приему для создания иллюзионистских пространственных эффектов. Итак, Маковский остроумно выходит из трудного положения, но дорогой ценой: дымка, привнеся в полотно ощущение утренней свежести, «съела» кра-

сочность картины. Колорит ее стал высветленно-белесым. Не случайно художник М. Нестеров, признавая за Маковским «большой талант», сделал такой нелестный вывод: «При огромных размерах все мелко, ничтожно, даже бархаты и ткани на этот раз плохи»¹⁵.

Отзыв Нестерова, может быть, излишне резкий, не был одинок. Одна из причин недоверия просвещенной части публики к новому произведению Маковского — та дань салонной эстетике, к сожалению, обильная, многолетняя, с неисчислимым количеством слащавых головок «неизреченной красоты», «голых и полуголых женщин»¹⁶, живописных спектаклей «рюсс», которые принесли художнику, по словам его сына, критика и искусствоведа С. Маковского, «обидную популярность».

Таким образом, причиной неоднозначных оценок лучшего произведения художника, каким стало в его творческом наследии «Воззвание Минина», до сих пор не утихающих вокруг него споров является противоречивая природа таланта Маковского, неустойчивость его мировоззренческих позиций. Маковскому был чужд суриковский историзм с его глубоким проникновением в драматическую сущность изображаемых явлений, с его умением через призму прошлого решать проблемные вопросы своего времени.

Но вряд ли правы те, кто безоговорочно зачислил это сложное и интересное произведение в разряд академических. Как это часто бывает, истина лежит в перекрестке мнений. Маковский — одна из тех мощных творческих натур, которые способны преодолеть самих себя, понять заблуждения, изжить отсталые представления. Нельзя забывать, что истоки его творчества тесно связаны с передвижничеством в период его становления. Демократические идеалы находили воплощение в его работах и последующего времени. В лучших реалистических традициях написан «Алексеич», жанровый портрет «маленького человека», согретый душевным теплом и сочувствием.

В 1882 году был написан нарочито изысканный, претензиозный «Портрет жены художника Юлии Павловны с двумя детьми Сережей и Еленой», где вся энергия пошла на тщательную отделку блестящих аксессуаров. Художественная отзывчивость Маковского при шаткости мировоззренческой основы и приводила его к столь противоположным результатам, о чем он с грустью признается в своей «Автобиографии»: «Я не зарыл своего, богом данного таланта в землю, но не использовал его в той мере, в какой мог бы. Я слишком любил жизнь, и это мешало мне всецело отдаться искусству»¹⁷.

В картине «Воззвание Минина» преобладает приподнятая, даже праздничная атмосфера. В «кадр» не попал образ грозной эпохи, почти не ощущается трагизм событий одного из самых сложных периодов в истории русского государства, и их приходится логически домысливать. Отсутствуют противостоящие силы, значительные конфликтные ситуации, драматические столкновения, то есть исчезает подтекст, второй смысловой план, редет психологическая канва произведения, и оно приобретает несколько внешний, иллюстративный характер.

Однако Маковский добивается убедительности в своем прочтении истории, делая упор на обстановочно-этнографической стороне показанной в картине сцены и акцентируя декоративные элементы изображения. Это стихия Маковского, здесь он непревзойденный мастер, и зрителя увлекает поток разнообразных персонажей, занимательных деталей, любопытных подробностей, точно подмеченных, написанных непринужденно и живо. «Попробуйте “открыть” Маковского,— советовал известный художник, критик, тонкий знаток ретроспективной специфики в изобразительном искусстве А. Бенуа,— вы увидите, что перед вами исключительно мастерские произведения живописи и, мало того, произведения, не лишенные поэзии»¹⁸.

В картине «Воззвание Минина» в полной мере сказался весь предшествующий опыт создания галереи исторических жанров. Для К. Маковского эпоха XVI—XVII веков пронизана живыми человеческими чувствами и общественными реалиями.

В большом полотне он как бы выплеснул события из палат, теремов, светлиц на площадь, соединив их в одно многоголикое действо. Картина стала завершающим аккордом многочастевой эпической поэмы, созданной во славу Древней Руси. Художник выполнил свою миссию протяженностью в тридцать лет и больше к теме русской старины не обращался.

Есть один безошибочный критерий в определении жизнестойкости художественного произведения — это время. Справедливо забыта некогда нашумевшая «Христианская Дирцея в цирке Нерона» Г. Семирадского. Иная судьба у картины «Воззвание Минина». Она стала художественным документом героического прошлого Родины и потому органично влилась в историю ее культуры. В ней пульсирует «связь времен», ощущается дыхание истории, она наполнена трепетностью подлинных настроений. Наконец, в ней ясно и определенно выражена идея величия народа — вершителя судеб страны и нации.

Зрителя покоряет экстатически мощный образ народного вожака Кузьмы Минина, вылепленный с большой пластической силой, обладающий огромной внешней и внутренней энергией. Кузьма Минин в изображении Маковского под стать былинным богатырям В. Васнецова, запорожцам И. Репина, Степану Разину и Ермаку из картин В. Сурикова. Это одно из лучших воплощений в русской исторической живописи образа народного предводителя, народного героя.

Патриотический подвиг нижегородцев в XVII веке нашел отражение в творчестве многих художников, и в разное время были созданы «Минин и Пожарский» М. Скотти, «Воззвание Минина к нижегородцам» В. Пескова, «Минин и Пожарский» А. Тыранова, «Воззвание Минина к нижегородцам» А. Кившенко, «Гражданин Минин» М. Нестерова и ряд других картин. Неоднократно к образу Минина обращался И. Репин. Знаменательно, что первый эскиз «Кузьма Минин» был написан им в 1894 году, в разгар работы К. Маковского над своим огромным полотном, и это еще одно подтверждение важности для русского искусства поднимаемой им темы, ее актуальности. Репин так и не смог многофигурный эскиз перевести в законченное художественное произведение, хотя делал попытки и позднее.

Лишь К.Е. Маковскому удалось создать эпическое произведение, где в монументальных формах переданы массовость, размах и масштаб самого движения.

Для нижегородцев картина «Воззвание Минина» имеет не только художественную, но и историческую ценность, ибо в ней запечатлено героическое прошлое родного города.

Историческую значительность «Воззвания Минина» хорошо понял М. Горький. Отвечая тем, кто «слишком» бранил «Воззвание Минина», он заканчивает посвященный ему очерк такими знаменательными словами: «Хорошая картина! Быть может, она несколько тускла — в ней мало солнца, мало блеска... Не горит все это золото, серебро, ткани, главы церкви. Небо покрыто белыми легкими клочьями облаков, между ними всюду синева, но солнца мало... Зато жизни много»¹⁹.

После Всероссийской выставки картина «Воззвание Минина» много путешествовала. В 1897 году она была показана в Петербурге, в Обществе поощрения художеств. Одновременно экспонировались 38 этюдов к ней, которые впоследствии разошлись по частным собраниям. В настоящее время их местонахождение неизвестно. В следующем году «Минин» демонстрировался в залах Исторического музея в Москве. Примечательно, что наибольший успех картина имела на II народной выставке, устроенной Петербургским обществом художников в 1901 году в здании Конногвардейского манежа специально для «простолюдинов» (как писали тогда газеты). Среди множества развлекательных и фальшивых, под «народный вкус», картин демократическая публика сразу же выделила серьезное, проникнутое значительными идеями и чувствами полотно Маковского.

Художник показал «Минина» и за рубежом, о чем восторженно писала парижская пресса. Многие иностранные коллекционеры, столь любившие «боярскую продукцию» Маковского, приценивались к его новой работе. Однако сам художник, потративший на нее, как ни на одно другое создание, много сил, времени и душевного горения, непременно решил оставить ее на родине. Он начинает переговоры с дирекцией музея Александра III, но встречает холодно-пренебрежительный отказ, тем более удивительный, что музей до этого охотно приобретал многие мишурные, малосодержательные произведения Маковского, вроде пресловутых «Русалок». Завязывается переписка с Министерством двора о возможности преподнесения картины в дар Нижнему Новгороду — родине ополчения. Министерство двора, озабоченное предстоящими торжествами в честь 300-летия дома Романовых, решилось на подобную акцию, обставив ее как нельзя более шумно и торжественно. Депутация, состоявшая из «отцов» города, во главе с Н.А. Бугровым, выехала в Петербург и получила «высочайшую» аудиенцию.

В 1908 году картина «Воззвание Минина» была перевезена в Нижний и установлена в Гербовом зале городской думы (ныне Дворец труда). Она вписалась в его отделанный деревом интерьер.

Неосторожность при перевозках и упаковке картины впоследствии тяжело отозвалась на ее состоянии: появились многочисленные шелушения и осыпи красочного слоя. Частичное укрепление его было произведено в 1943 году старейшим советским реставратором С.С. Чураковым.

7 ноября того же 1943 года в г. Горьком был открыт памятник К. Минину. Молодой скульптор А.С. Колобов в условиях жесткого по времени заказа не имел возможность искать самобытное решение. Он пластически воплотил образ великого нижегородца из картины К.Е. Маковского. Экспрессивным жестом К. Минин призывал к подвигу, что как нельзя более соответствовало событиям: отсюда, с площади, от стен Нижегородского кремля уходили на фронт принявшие здесь присягу горьковские воинские формирования. Кремль, с его мощной оборонной архитектурой, скульптурные и живописные произведения создали в центре нашего города единый ансамбль, несший огромный патриотический, морально-воспитательный заряд.

До 1972 года картина находилась в Большом зале Дворца труда, что необычайно затрудняло доступ к ней широкой публики, и больше была известна по многочисленным копиям и репродукциям. Было принято решение о переносе картины в специально отстроенный зал Горьковского государственного художественного музея. Вот как очевидец описывает ее последнее путешествие: «Полотно со всякими предосторожностями наверху на вал, который на руках вынесли из зала Дворца труда и бережно погрузили на автомобиль с длинным кузовом. Когда машина, миновав площадь Минина и Пожарского, подъехала к зданию музея, картину так же бережно сняли, подняли краном на высоту третьего этажа и через окно — только так можно было управиться с грузом таких необычайных габаритов — опустили в музейное помещение»²⁰.

Около месяца реставраторы Государственного центрального художественного научно-реставрационного центра имени И.Э. Грабаря занимались картиной. Руководил бригадой опытный специалист И.А. Тарасов, один из тех реставраторов мирового класса, которые спасали пострадавшие от наводнения художественные ценности галереи Уффици во Флоренции. При реставрации «Воззвания Минина» были исправлены «грехи» Яковлева: при натяжке на новый подрамник часть холста с авторской живописью, некогда варварски загнута за старый, короткий подрамник, была распрямлена, и картина приобрела свои прежние размеры (6,98x5,94). После укрепления красочного слоя и устранения поверхностных загрязнений сняли слой помутневшего, пожелтевшего лака, который сильно искажал цветовой строй произведения. После его удаления открылась живопись в ее первоначальном виде.

В свое время А.П. Мельников справедливо заметил: «Картина много проигрывает вследствие того, что в зале городской управы она плохо освещена... Картина такого громадного размера, очевидно, писана при преобладающем верхнем освещении, приближающемся к освещению открытого пространства, т. е. рассеянному свету, и как картина осве-



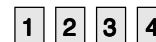
щалась, когда ее писал художник, так приблизительно должна она быть освещена и для зрителя»²¹. Это обстоятельство было особо учтено при проектировании пристроя к музею, где ныне размещается картина Маковского. В новом зале равномерный свет с двух сторон, идущий от больших верхних окон, и возможность отхода позволяет рассматривать это крупноформатное полотно как в целом, так и в малейших деталях, воспринимать как идейно-образный смысл произведения, так и живописно-пластический способ его реализации.

Картина «Воззвание Минина» стала лучшим живописным воплощением одного из самых судьбоносных событий в истории нашей страны.

Примечания

- 1 Действия Нижегородской губернской ученой архивной комиссии (далее ДНГУАК). СПб., 1911. Т. 11. С. 429.
- 2 Там же. С. 387.
- 3 Горький М. Собр. соч. В 30 т. Т. 23. 1950. С. 235—236.
- 4 ДНГУАК. Т. 11. С. 361.
- 5 Филатов Н.Ф. Новые материалы о художнике Карле Вениге и его картине «Последние минуты Дмитрия Самозванца» // История и культура Нижегородского края. Н. Новгород, 2003.
- 6 Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959. С. 60.
- 7 Яворницкий Д.И. Как создавалась картина «Запорожцы» // Художественное наследство. Репин. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 86—87.
- 8 Кирьянов И.А. Там, где выступал Минин // Горьковский рабочий. 1961. 26 сентября.
- 9 Кокосов В. Воззвание Минина // Горьковская коммуна. 1937. 4 октября.
- 10 Хранится в Горьковском государственном музее-заповеднике.
- 11 Стасов В.В. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1952. С. 334—335.
- 12 Богородский Ф. Воспоминания художника. М., 1959. С. 47.
- 13 Нестерова Е.В. Константин Егорович Маковский. СПб., 2003.
- 14 Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 459. Оп. 1. Д. 2483.
- 15 Нестеров М.В. Из писем. Л., 1968. С. 110.
- 16 Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976. С. 175.
- 17 Маковский К.Е. Автобиография // Огонек. 1910. № 50.
- 18 Зильберштейн И. К.Е. Маковский // Огонек. 1964. № 28.
- 19 Горький М. Указ. соч. С. 235—236.
- 20 Полушкин В. Новоселье картины // Горьковская правда. 1972. 24 июня.
- 21 Мельников А.П. Воззвание Минина // Нижегородский листок. 1908. 29 августа.

Цветные вклейки (см. с. 144):



К.Е. Маковский за работой. 90-е годы.
Фото М.П. Дмитриева. ЦАНО