

Р.С.Ф.С.Р.

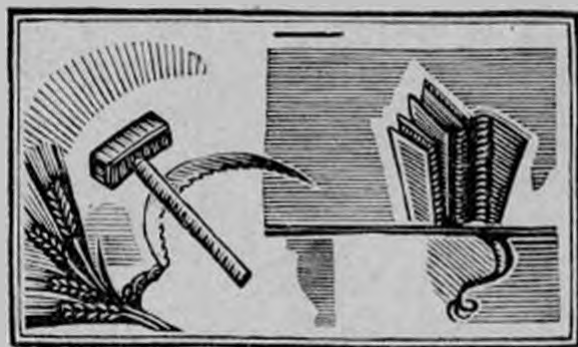
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ
ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



КНИГА ШЕСТАЯ
СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1928

ОБРАЗ ТОЛСТОГО В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.

А. Греч.

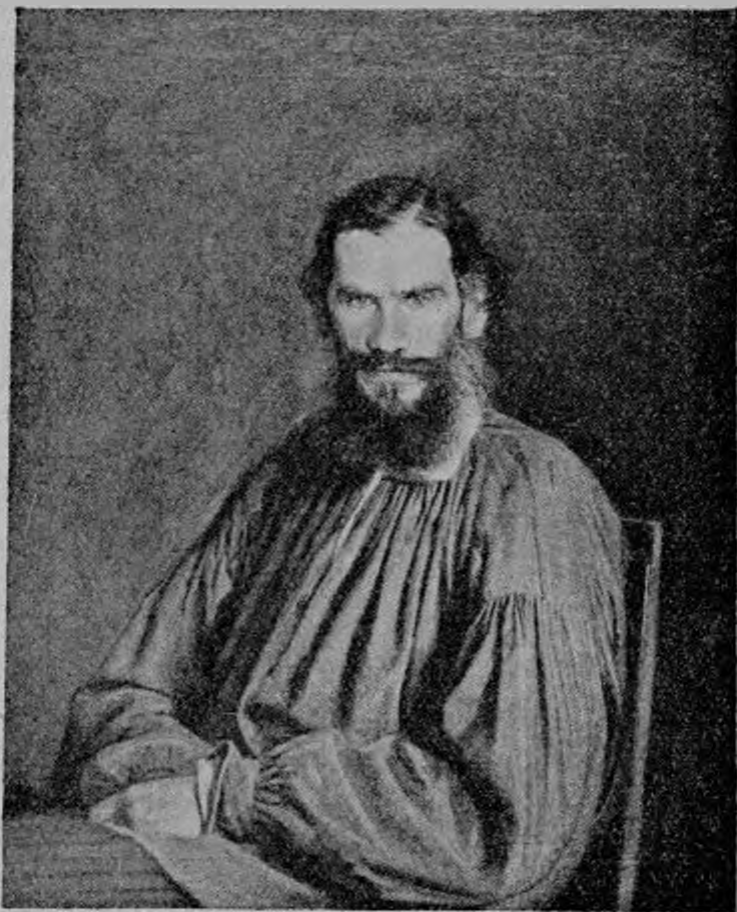
Трудно найти другую человеческую личность, дающую более богатый материал для этюда о задачах портретного искусства, чем Л. Н. Толстой. И не то, что зрительная память о писателе и мыслителе жива еще у многих наших современников, не то, что иконография Толстого громадна, делает эту тему заманчивой для искусствоведа. Более важно и существенно другое; важно что творческая личность писателя находила постоянно своеобразный отклик в работах многочисленных художников на протяжении почти полувека. Каков же был этот своеобразный отклик?

Нам представляется, пожалуй, самым главным окружение Толстого целой плеядой художников, запечатлевших его не один раз, а многократно, неизменно по-новому возвращавшихся к своей теме — портрету писателя. Это дает нам возможность проследить эволюцию облика Толстого не в рамках обычных сопоставлений различными мастерами оформленных образов, а в работах одного определенного художника. Последнее тем интереснее, что почти каждый из них видел в Толстом не только физический облик человека, но старался выразить в нем именно те внутренние грани, которые к нему повернуты. Многие выдающиеся живописцы и скульпторы последних десятилетий XIX века и начала XX века хотели сказать свое о крупном писателе, общественнике и мыслителе и действительно достигли этого. И не потому ли художника прежде всего увидел в Толстом Крамской, философа — скульптор Гинцбург и живописец Ге, че-

ловеческую многообразную личность — его ближайший биограф-изобразитель И. Е. Репин.

Все портреты Толстого — мы не имеем возможности не только их здесь исчерпывающе перечислить, но даже назвать всех художников — возникли в ту эпоху, которая потребовала от зрителя активного, непосредственного вчувствования в изображаемое лицо. И это тем более понятно в данном случае в портрете писателя, где потребитель художественного произведения уже заранее носит в себе некоторый индивидуально-построенный и осознанный образ, возникающий в результате сцепления различных ассоциаций. Поэтому без всякого сожаления отказываемся мы здесь от рассмотрения ранних портретов Толстого, где специфичность темы еще не выражена, тех работ, которые ценны не более чем в иконографическом отношении. Здесь облик Толстого еще не вышел из той типичной схемы, которая свойственна всем людям данной эпохи и данного социального круга. Наше первое знакомство с Толстым начинается поэтому с портрета И. И. Крамского 1873 г.

Вдумчивый и серьезный мастер, художник, формально унаследовавший от своих предшественников многие композиционные и даже технические приемы; живописец прежде всего, несмотря на идейный, а потом вынужденный отказ от живописного, — таков И. И. Крамской как портретист. У него, как и у всех его сотоварищей-передвижников, прежние представители дворянства и аристократии уступили место представителям других



И. И. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого.

кругов — разночинцам и интеллигентам, которым отныне принадлежит идейное господство. Среди писателей, композиторов, общественных деятелей, художников, запечатленных в эту эпоху 60-х и 70-х годов, видное место занимает «разночинец от аристократии», Л. Н. Толстой. Его портрет выделяется и среди галерей русских деятелей, запечатленных Крамским. Художник мучительно сомневался в ценности своей работы. Он писал в 1873 г. П. М. Третьякову: «Я слишком хорошо его (т. е. портрет) знаю, чтобы судить; чувствую, что он какой-то странный. Если бы это была не моя вещь, если бы я мог его видеть в первый раз, как дружно, то, разумеется, что я не затруднился бы приговором, но теперь просто не могу ясно дать себе отчет»¹⁾.

Толстой привлекает художника-живописца как собрат по ремеслу, как художник слова. И не больше. В пределах этой задачи возникает «умный» портрет, крепко построенный, еще по-старинному поставленный. Выдвинутая левая рука, согнутая в локте, линейно продолжается направлением ноги и сообщает устойчив-

вость всей фигуре. Руки сложены. Это жест, свойственный модели, одна из привычек на всю жизнь, пожалуй, единственное «личное» в портрете, единственное «случайное», получившее, однако, монументальный характер. Все остальное идет от живописца. Лицо еще молодое, несмотря на бороду и усы, несмотря на насуленные брови. Ясные голубые глаза, мягкие волосы — в этом есть что-то от Левина из «Анны Карениной», а скорее всего даже утверждение национального типа русского лица. Образ Толстого-художника довлест над Толстым-человском. Совершенно так же, как это было полстолетием раньше в портрете Пушкина, написанном Кипренским. Момент касания творческих граней Толстого и Крамского дает несколько возможно вневременный образ художника, творца всемирно прославленных романов. Образ прекрасный и вдохновенный, но единственный почти в пределах темы, нас в настоящее время интересующей.

Под иным углом зрения отчасти приблизился к такому решению портрета Толстого П. П. Ге.

Задачи христианства, истолкование религии — это знамение целой эпохи. О чем говорят, как не об этом в нижней сводчатой комнате яснополянского дома две темные силуэтные фигуры, освещенные пламенем свечи, мастерски запечатленные на эскизе Л. О. Пастернака. В одной из них, страстной и напряженной, можно узнать художника П. П. Ге, в другой, спокойной — Л. Н. Толстого. И этот разговор в темной сводчатой комнате, производящий впечатление кельи, — взволнованный разговор на религиозные темы.

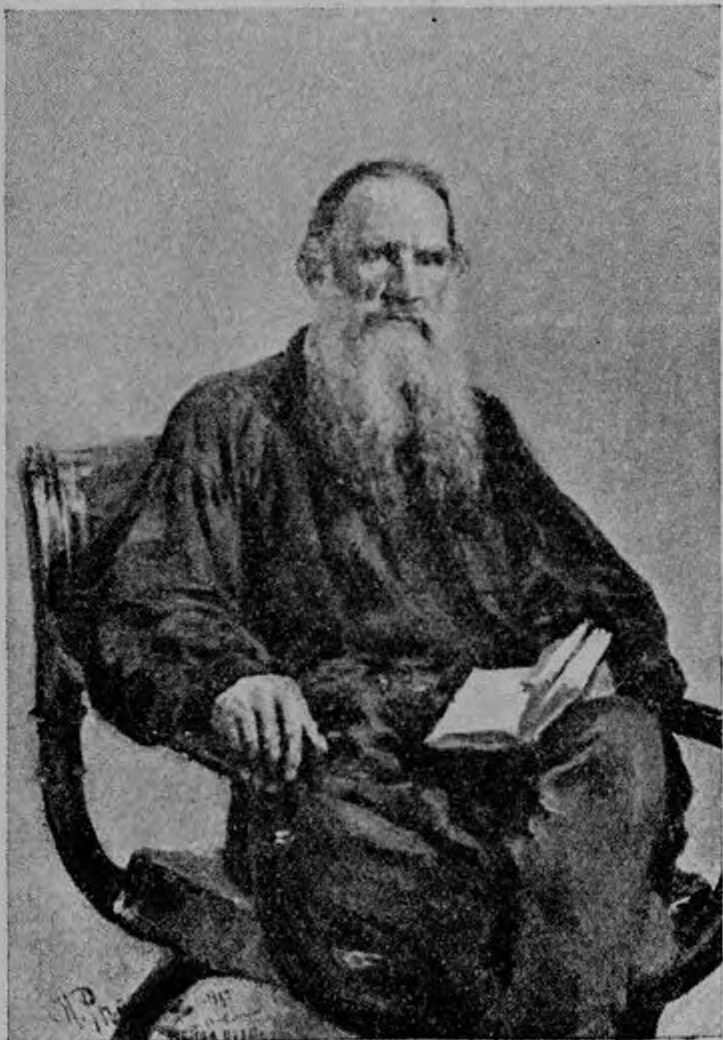
Влияние Толстого на Ге было громадно именно в этом религиозно-философском духе. С этим нельзя не считаться, особенно если припомнить евангельские композиции художника, но говоря уже о многих страницах жизни живописца-проповедника. Так, известно, напр., что Ге был потрясен статьей Толстого по поводу переписи и поехал в Москву «обнять этого великого человека и работать ему». Из писем видно, насколько тесно было общение этих людей. «Я сто-сковался по вас. Брюхом хочется обще-

¹⁾ Переписка И. И. Крамского, стр. 175.

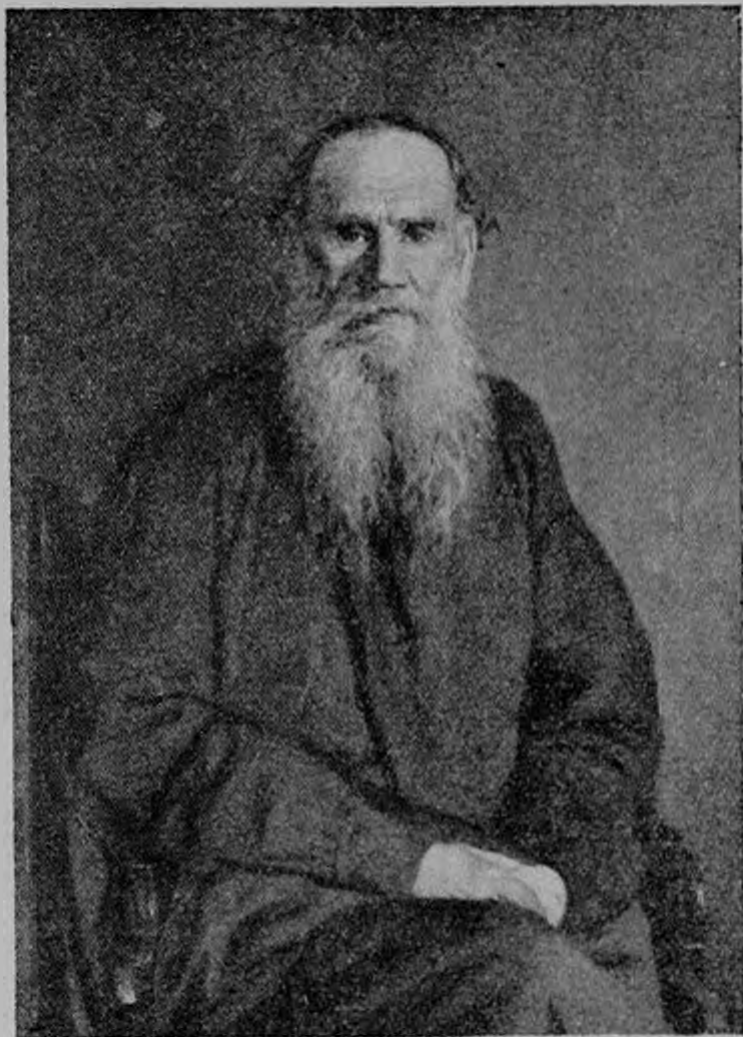
ния с вашей душой»¹⁾. Го не только сделался «толстовцем», но даже на долгое время отказался от живописи, решив служить общему делу своим карандашом.

Неудивительно, что в портрете Толстого (1884 г.) Го изобразил прежде всего философа-мыслителя. Низко наклонена голова, где не видно глаз, широкие плечи, свободно обрисованные черной рубашкой, едва вмещаются в нарочито узкий обрeз рамы, контраст света и тени резко разграничивает лицо, за густой бородой почти не виден рот. И несмотря на сокрытие того, что обычно служит наиболее ярким моментом характеристики, перед нами тем не менее крайне выразительный портрет. Его отличительные черты заключаются в большом наклоненном лбу, в морщинах, мыслями на нем залегших, и особенно в руке, уверенно ведущей перо по листам бумаги. В привычной обстановке увидел Го уже не художника-инсателя, как Крамской, а «учителя» и, прежде всего, своего идейного руководителя.

¹⁾ Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого, т. XXII. М. 1913, стр. 19.



М. Е. Р е з н и к. Портрет Л. Н. Толстого.



Н. Я р о ш е н к о. Портрет Л. Н. Толстого.

Перед нами более узко обобщенный, чем у Крамского, если можно так выразиться, «сектантский портрет».

Идейная честность, преданность долгу передвижничества, реализму во что бы то ни стало — в высшей степени характерны для Н. Ярошенко, самого последовательного выразителя направления, неизменного блюстителя его задач и традиций. Не из формальной проблемы решения фронтальной портретной композиции, чрезвычайно трудной вообще для художника, а скорее из желания прямо и открыто взглянуть в глаза людям возникает у Ярошенко его образ Л. Н. Толстого (1894 г.).

Перед нами прекрасная документация личности. Не динамичная, как обычно у Ренина, а статичная, даже монументальная, но ровно настолько, насколько это увидел художник в самой модели. Кресло прямо поставлено на зрителя, руки сложены впереди, нога заложена за ногу, плечи опущены. Это полная противоположность аналогичному, но более позднему портрету Ренина, где все — борьба и напряжение. Трезво, внимательно написано лицо — округлый боль-



И. Е. Репин.

Портрет Л. Н. Толстого.
(«Рабочий кабинет»).

ной, объемно переданный лоб, глубокие морщины на нем, чуть гневные глубокие складки на переносице и, наконец, столь характерный для Толстого широкий нос и мягкая, распущенная, двумя кланьями расходящаяся борода. Над всем господствуют глаза, одухотворенные, усталые и все же живые, почти такие же, как раньше, на портрете Крамского.

Бесхитростный, правдивый документ о человеке, столь же преданном своему призванию, как и художник, его запечатлевший, — таково впечатление от работы Ярошенко, живописца-передвижника как-то еще мало известного в области портрета, которому он все же отдал видное место в своем творчестве.

Есть ли вообще портреты Толстого, написанные Репиным? Мы имеем возможность поставить этот вопрос в силу того, что в собственном смысле этого слова их действительно немного. Все многочисленные репинские портреты имеют тенденцию превратиться в картину, а портретные наброски с натуры и рисунки — в эскизы к ним. Создается впечатление, что художника неудержимо

увлекает его темпераментность. Это объясняется не тем, что он не может дать синтетически-обобщенный образ — мы в дальнейшем найдем не мало таких попыток, — а скорее тем, что Репин стремится сделать облик Толстого таким же знакомым и понятным для всех, как и для него самого.

В Толстом Репин не осталось ничего от статичности Крамского и Ярошенко. Постоянные встречи в Ясной Поляне, в соединении с наблюдательным глазом, всегда готовым, и виртуозным карандашом, прекрасной зрительной памятью — все это способствовало накоплению того материала, который неумоимо собирал художник о писателе.

Толстой на пашне, Толстой на косыбе, Толстой на отдыхе в лесу, Толстой в своем кабинете, с женой за чаем, за шахматами, слушающий музыку, играющий с дочерью, — всюду, во всех этих рисунках, картинах и эскизах стремился Репин передать Толстого в его жизненном окружении.

Даже самые спокойные портреты, с которых начинается творческая встреча писателя и художника, выдают все

ту же, пусть на время еще подавленную, темпераментность мастера-живописца. В этом отношении особенно интересна работа 1887 г., портрет Толстого в кресле, одно из самых популярных произведений Репина. Едва ли стоит говорить о виртуозном брфо-мазке, о скорой и вместе с тем уверенной ленке формы, придающей всему изображению удивительную пластичность, усиленную еще светлым фоном, подчеркивающим изолированную объемность фигуры. Некоторая фронтальность последней удачно нарушается диагонально поставленным креслом, направлением перекрещивающихся ног. Руки не бездействуют, как это, быть может, кажется при первом взгляде, — одна из них крепко сжимает ручку кресла, другая держит книгу; двумя пальцами заложены в ней те страницы, от которых еще не оторвалась мысль писателя. На этом портрете Репина нас встречает почти то же лицо, что на портрете Ярошенко, — правда, за исключением глаз; в них живет мучительная, можно сказать навязчивая, мысль, быть может, вызванная или снова всплывшая в связи с прочитанным в книжке, лишь ненадолго закрытой. При всей наружной

статичности в портрете ясно чувствуется внутренняя динамика, готовая прорваться наружу, подобно тому — *toutes proportions gardées* — как у Монсея Микель-Анджело.

Портрет 1891 г. уже картина. Со стороны художника это такой же вызов обществу, как проповедь писателя — опрощения, непротivления злу. Сейчас непонятны иные, кроме эстетической, оценки этой вещи; 35 лет тому назад этот смелый портрет не мог не вызвать бури негодования. Мужичья рубашка, подпоясанная ремнем, босые ноги... Поза или правда? Скорее последнее, хотя во всяком портрете, притом тенденциозном, наличествует и первое. Портрет интересен с формальной стороны. В нем есть созвучность створке иконного денсуса и не только в вытянутом формате холста, но только в чрезмерном вертикализме фигуры, находящей свой отзвук в прямых древесных стволах, образующих фон картины, но и в самой теме, превращении Толстого в отшельника или старца, стоящего одиноко среди созвучного ему ландшафта. Лицо, переданное в ракурсе, почти в профильном положении, чертами своими совпадает



И. Е. Репин.

Л. Н. Толстой на пашне.

с более ранним репинским образом 1887 г. Замечательно появление этого портрета после картины «На пашне» (1887 г.). В этом произведении осознан в сущности тот же образ; однако внимание художника-живописца рассеивается в ущерб центральной фигуре, лишь связующей формально и идейно лошадей, влекущих соху и борону. И не только эта монументальная группа задержала внимание художника; не менее значительным является в картине прекрасно написанный обобщенный ландшафт. При желании и здесь можно найти известную идейность. Аллегорично можно усмотреть и во венаханном поле и в фигуре пахущего; эти два момента точно отображают символически учение Толстого. Кристаллизация этого образа пахущего, опростившегося Толстого при известной отвлеченности его и вневременности, определяющей то, что мы выше понимали под «позой», ведет к портрету «На молитве». Здесь выражено то, что было так остро формулировано Горьким: «Житие иже во святых отца нашего блаженна Льва»⁴⁾.

Можно отметить еще одно. Репину во всех этих портретах помогает всегда его поразительная наблюдательность, возможная лишь при вживании в образ. Руки, заложенные за ремень, в портрете 1891 г. — этот жест открыл как и многие другие характерные движения Репина; его много раз потом повторяли, напр., П. Трубецкой в своей статуэтке, изваянной на ту же тему.

⁴⁾ М. Горький. «Толстой, Чехов, Короленко». Гиз. 1928, стр. 44.

Указанные даты — 1887 и 1891 гг. — были особенно богаты в творчестве Репина темой о Толстом. Помимо указанных работ был написан тогда масляный портрет, изображающий писателя с книжкой журнала в руках в яенополянском кабинете. К этому периоду относится и ряд мастерских рисунков художника, столь красноречиво раскрывающих Репина как мастера карандашного штриха. Некоторые из них представляют большой интерес.

В рисунке 1891 г., изображающим Толстого пишущим за круглым столом, особую выразительность приобретает не только склоненная, согбенная фигура писателя, уже однажды схоже запечатленная Ге, но, особенно, ноги — одна поджатая, другая отведенная вперед, опирающаяся на край подошвы.

Подобно этому верно переданному жесту, полны значения руки — своеобразная манера держать перо, напряженные пальцы, прижимающие к столу лист бумаги. Немногими штрихами намечена обстановка комнаты — точеные ножки стола, своеобразная подставка, табурет, диван, кресло. Художник строит все свое впечатление от Толстого по этим мелким, но в высшей степени типичным случаям. Именно благодаря

этому, благодаря умению ввести жест, пользоваться им для портретной характеристики, достигает Репин того, что запечатленный им образ доходит до зрителя с особой убедительностью. В рисунках Репина повторяются не только знакомые черты лица и фигуры Толстого; даже некоторые предметы, на которых мы выше останавливались, сим-



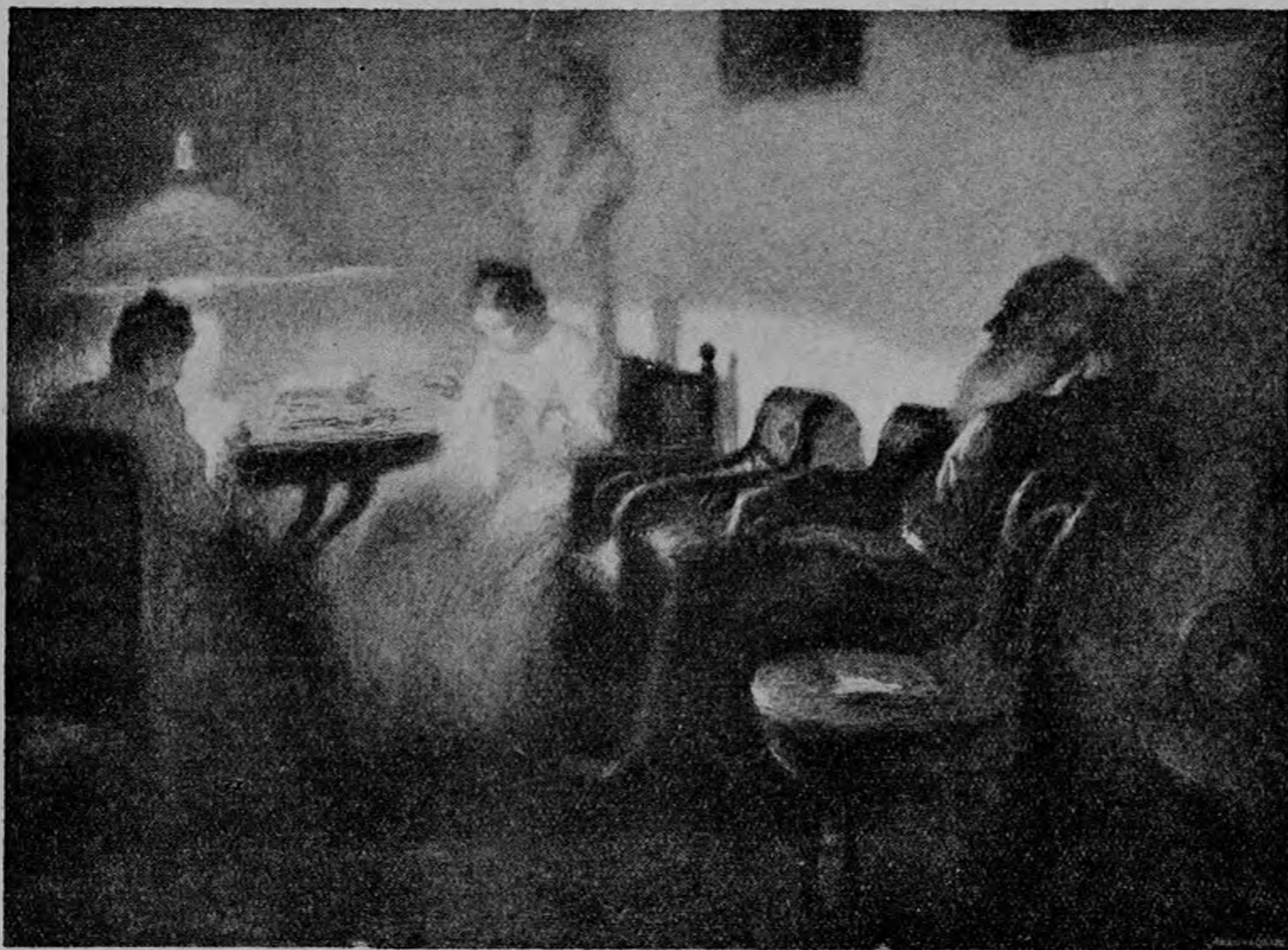
И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого.

лись неразрывно с творчеством художника.

Ряд подобных рисунков позволяет говорить об импрессионизме мастера, об его исключительном умении схватить характерное в позе или индивидуальное в движении легкими, подвижными штрихами или превосходно ленивыми мазками кисти. Есть какие-то общие, только данной модели приеущие, черты, выносимые художником за скобку, которые

передать движение. Эти рисунки явились тем материалом, который был впоследствии так или иначе использован художником в его законченных произведениях. И как это часто бывает, они, являясь непосредственной фиксацией видимости, составляют самое ценное из того, что сказал о Толстом Ренн. /

В указанных рисунках передка повторяемость; так, набросок «За шахматами» почти целиком перенесен в картину



Л. Пастернак.

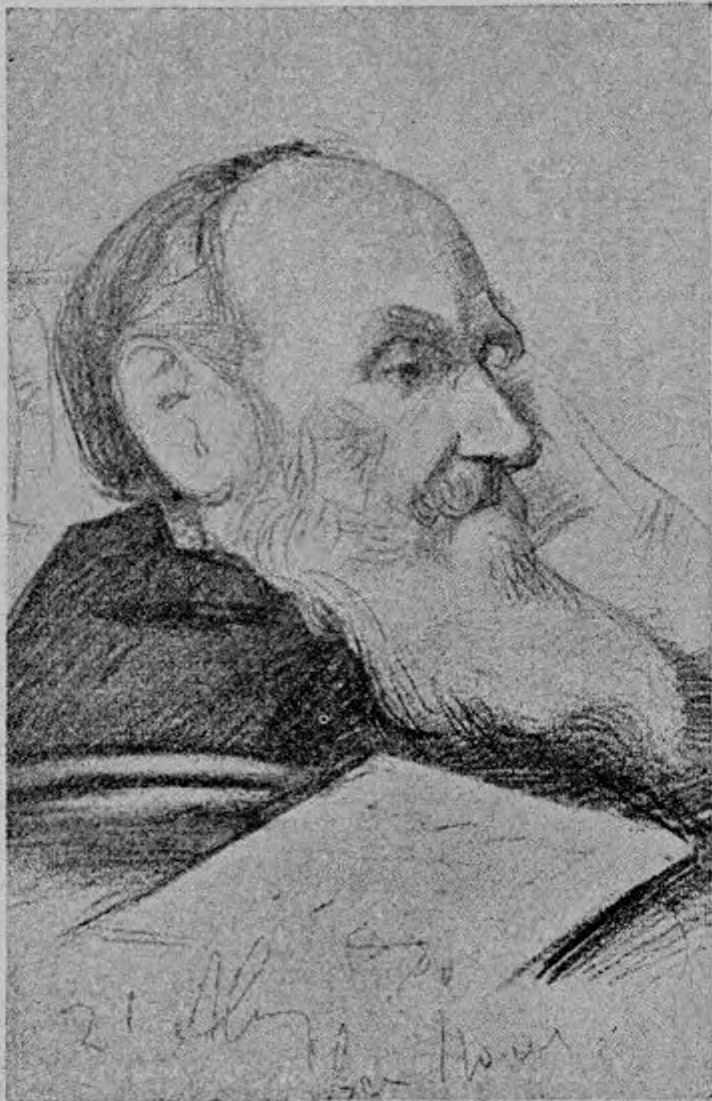
Л. Н. Толстой в кругу семьи.

всегда позволяют зрителю уловить облик Толстого то в фигуре, шапущей поле, то — сидящей в раздумье, то — лежащей в тени дерева с высоко поднятой в руке книгой, чтобы не пошали на нее блики солнца.

Поэтому такой непрерывной и кажется цепь исполненных Репиным портретов.

В каждом, пусть даже самом беглом, наброске, напр. в серии эскизов «Толстой на косьбе», раскрывает художник сразу самое характерное, иногда даже в ущерб столь культивируемой им форме, в иных случаях «смазанной», чтобы ярче

«Рабочий кабинет», передающую не мрачную келью, как у Пастернака, а комнату, залитую солнечным светом. Здесь снова, как в картине «На пашне», живописные элементы всецело преобладают над портретом. Оправданием этому являются «говорящие» околичности. Скамейка, покрытая ковром, у стола, рабочая одежда, развешанная по стене на гвоздях, пила, коса и лопата, в беспорядке приткнутые по углам комнаты — все это надолго задерживает внимание художника. И в этом превосходно удавшемся интерьере мы снова находим знакомую фигуру писа-



М. В. Нестеров. Портрет Л. Н. Толстого.

теля в той самой позе, с тем же самым положением ног, как в рисунке 1891 г. представляющем Толстого за круглым столом.

Уже не раз нами отмечавшееся стремление Ренина к пластическому выражению облика Толстого присутствует и в ряде рисунков, иногда тронутых акварелью. Быть может это неизменное стремление к объемности вызвало к жизни появление скульптурного портрета Толстого работы Ренина, неполненного, однако, приемами чисто живописными. Любопытно, что пластический портрет Толстого работы художника-живописца встречается не впервые — известен такой же бюст, вылепленный Н. Н. Ге. Нам остается рассмотреть теперь, оставаясь в пределах творчества Ренина, три портрета: 1907, 1909 и 1912 гг. В этих вещах лицо Толстого снова приближается, как бы выступает на первый план.

В работе 1907 г. перед нами групповой портрет еще со множеством аксессуаров одновременно чайного и рабочего стола, с привходящей фигурой С. А. Толстой.

Здесь обращает на себя внимание крепкая посадка ног и головы, яркая жизне-радостная красочность освещенного солнцем интерьера, разительно контрастирующего с фигурой и лицом писателя, со старчески опущенными губами и глазами какими-то остановившимися и безумными, горящими внутренним огнем, гневом и вызовом. Эти глаза вислые «ренинские». Их мы где-то уже видели у художника... Действительно это «безумные» глаза Иоанна Грозного, Гоголя, сжигающего свои рукописи, вдохновенный взор декламирующего стихи юноши-Пушкина. Здесь выражено то, что так ярко отмечено М. Горьким в его биографическом этюде о Толстом. «Он... далеко ушел... в некую пустыню и там, с величайшим напряжением всех сил духа своего, одиноко вematривается в «самое главное» — в смерть.

«Всю жизнь он боялся и ненавидел ее, всю жизнь около его души трепетал «арзамасский ужас», ему ли, Толстому, умирать? Весь мир, вся земля смотрит на него; из Китая, Индии, Америки — отовсюду к нему протянуты живые, трепетные нити, его душа — для всех и навсегда. Почему бы природе не сделать исключения из закона своего и не дать одному из людей физическое бессмертие, — почему?..

«Иногда казалось, что старый этот колдун играет со смертью, кокетничает с ней и старается как-то обмануть ее: я тебя не боюсь, я тебя люблю, я жду тебя. А сам остренькими глазками заглядывает: а какая ты? А что за тобою, там дальше? Совсем ты уничтожишь меня, или что-то останется жить?»¹⁾

«Он сидит в углу, усталый, серый, точно запыленный пылью иной земли, и внимательно смотрит на всех глазами чужого и немого»²⁾.

В ренинском портрете 1909 г. облик Толстого взят еще ближе, еще драматичнее. Широкие сутулые плечи и мягкое вольтеровское кресло. Судорожное движение рук с цепкими пальцами и беспомощные, ослабевшие ноги. Перед нами

¹⁾ М. Горький. «Толстой. Чехов. Короленко. ГИЗ. 1928, стр. 48, 51.

²⁾ С. Эрст. «Н. Е. Ренин.» Л. 1927., стр. 48.

борьба с predetermined концом, безумная борьба со смертью. В глазах, на этот раз устремленных кверху, весь пафос этой борьбы. И чисто живописное противопоставление розового тона обивки кресла, служащей фоном фигуре, и черного в одежде увеличивает психологичность образа. Это последний портрет, написанный с живого, но уже умирающего человека. Вместе с тем это один из самых сильных документов о Толстом.

Однако с этой портретной темой Репин не расстался и дальше. Он работает над посмертным изображением Толстого, над синтетическим образом его «по ту сторону жизни», как выразился сам художник в письме к Черткову.

Но эти попытки, неоднократно возобновлявшиеся, являются полным провалом. Чувственный во всех своих проявлениях, Репин переносит свое мировосприятие и на посмертный образ «страдальца». Перед нами почти изуверная фантазия на тему иконы Серафима Саровского. Художник озаряет фигуру «неземным» багрово-золотистым светом, накладывает на лицо гримасирующую маску страдания, сопровождая все какими-то бескусными розовыми цветами яблони и голубым небом, точно взятым с олеографии.

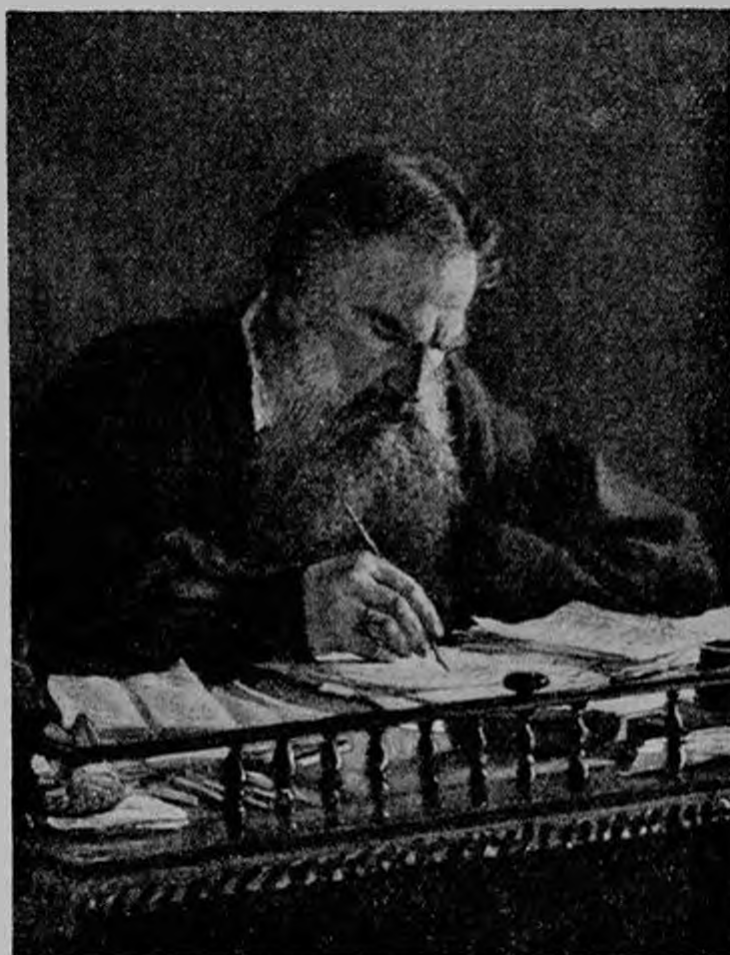
Драматичность последнего прижизненного портрета превратилась в пародию, в карикатуру. Можно действительно сказать здесь, что великое граничит со сменным.

✓ Подводя некоторый итог рассмотренным изображениям Толстого в картинах и рисунках Репина, мы можем сказать вместе с одним из последних биографов художника, что «в будущем поколении земной облик Толстого перейдет именно таким, каким мы его видим в многочисленных работах Репина маслом, акварелью, карандашом и даже в бронзе, — Репин создал тот образ, который ныне уже неразрывно связан с духовным наследием Толстого»¹⁾.

В последние годы жизни писателя вступает в его окружение ряд более молодых художников. Это Пастернак, Сухотина, Моравов, наконец Нестеров.

У Л. О. Пастернака мы встречаем постоянно, пусть несколько смутный, но все же всегда сразу узнаваемый облик, вернее силуэт Толстого. Художнику недостает, конечно, подъема и темпераментности Репина, его жизнерадостной красочности, в иных случаях драматичности. Пастернак пишет будничную повседневность Толстого. И в этом своеобразие всех его работ. Уютные сумерки в кругу семьи дают слишком много умиротворенности в домашнем быту, слишком много семейного спокойствия: так и кажется, что мимо художника прошел тот разлад, который заставил Толстого уйти из дома и который усмотрел Репин в безумных глазах двух последних своих портретов.

К мотиву уже упоминавшейся выше темной сводчатой комнаты в нижнем этаже яснополянского дома Пастернак возвращался не раз. Сохранился эскиз масляными красками, изображающий облик Толстого, вырисовывающийся от света зажженной свечи; только на этот раз фигура писателя одинока — опущен его собеседник, художник Ге. И именно потому, что Пастернак лишил свою картину действия, она сильно проиграла. Художнику с его внешним импрессионизмом, схватывающим движение, с его



И. И. Ге. Портрет Л. Н. Толстого.

¹⁾ С. Эрнст. «И. Е. Репин». Л. 1927, стр. 48.

уменьшем построить вещь композиционно, нехватает особой творческой углубленности для передачи психического облика одинокой, замкнутой в себе человеческой личности.

Она все время остается в его венцах неразгаданной. Будь то Толстой на передвижной выставке 1893 г. или слушающий музыку своих яснополянских гостей, Толстой за чтением в домашнем кругу, или во время одного из разговоров с крестьянами — везде перед нами только тень писателя. Но она-то запечатлена мастерски, ее можно узнать сразу, тем более, что художник умеет поставить эту тень так, что она неизменно притягивает к себе глаза зрителя.

Совсем много Толстого увидел Моравов. Их встреча произошла в Ясной Поляне, незадолго до смерти. И странно — было ли так или нет в действительности, — но, глядя на картину, запечатлевшую это свидание, невольно кажется, что ни художник ни писатель не увидели друг друга. Слишком отсутствующим выглядит Толстой на картине Моравова; он точно не замечает живописца и совершенно к нему безучастен. Мы находим на портрете Моравова старческую, уже почти ушедшую от жизни фигуру в согбенной позе, с похудевшими, дрожащими пальцами рук, с головой, глубоко врезавшейся в плечи. Толстой, напоминающий здесь мумию, почти музейная вещь, почти только составная часть кабинета, подобно знакомому нам круглому столу, портретам на стенах или полке с книгами. Повидимому, у Моравова подход к теме был музейным. Поэтому Толстого в его картине в сущности уже нет. Остается лишь кабинет в Ясной Поляне с безжизненной фигурой писателя.

М. В. Нестеров — один из последних портретистов, встретившихся с Толстым, — конечно, не мог знать писателя так же глубоко, как Ренин и, конечно,

далеко не так был ему созвучен внутренними чертами своего творчества. Соприкосновение автора «Отрока Варфоломея» с Толстым по существу крайне интересный психологический факт, который здесь не место, конечно, раскрывать.

И тем не менее чутьем большого мастера сумел Нестеров передать черты Толстого в масляном портрете и нескольких рисунках.

На последних особенно бросается в глаза ушедшая в плечи голова и борода, переданная контрастно, но очень просто и вместе с тем удивительно смело. Точно смертная печать лежит на заострившемся носу, точно последним усилением воли, заключенным в напряженных бровях, держатся еще готовые навсегда сомкнуться веки глаз. В масляном портрете художник создал уже идеализированный портрет, выдержанный в гамме серых, голубых и зеленых, светлых тонов. Фигура Толстого, одетого в голубую рубашку, рисуется на фоне пруда с деревенским берегом. В руках, заложенных за спину и держащих палку, в опущенных веках глаз передал Нестеров глубокую задумчивость проходящего здесь Толстого. Художник сдвинул фигуру к краю картины — этот крайне удачный здесь прием как бы передает медленное движение в пределах обрамленного холста.

Оглядываясь на ряд выбранных нами портретов Толстого, мы видим, как многообразно отразилась личность писателя в творчестве его современников-художников. И крайне интересно то, что по произведениям писателя вызывали этот отклик. Иллюстраторов Толстого мы знаем немного, да и художественная ценность этих иллюстраций кажется нам невысокой. Любопытно, что и здесь внимание мастеров изобразительного искусства было направлено прежде всего на личность человека — одновременно мыслителя, проповедника и великого художника слова.