



*Настоящим удостоверяется,  
что эта книга является изданием  
в коллекционном подарочном переплете.*

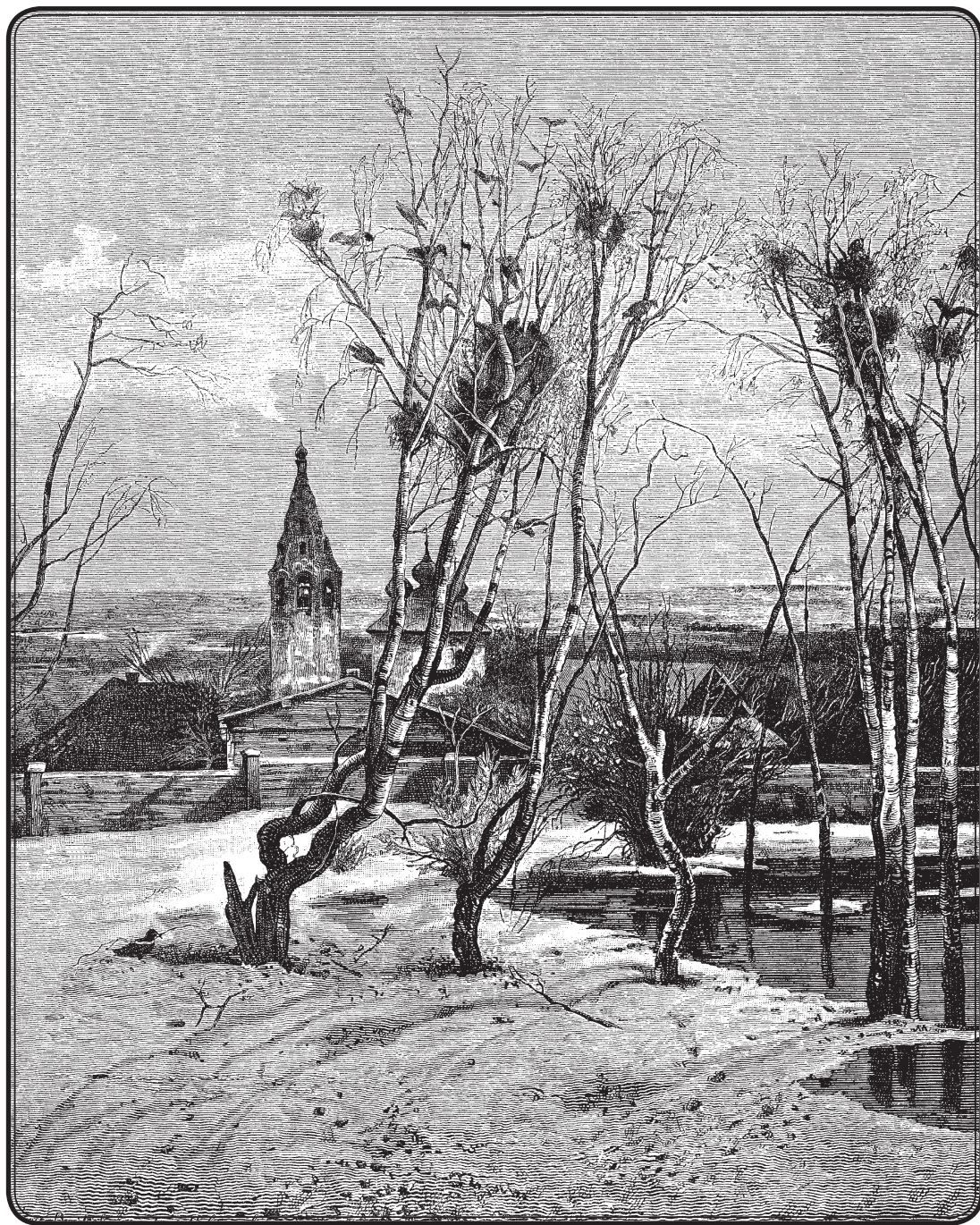
*Переплет ручной работы создан  
по технологиям 19 века из натуральной кожи  
и украшен рельефным и золотым тиснением.*

*Тираж 10 экземпляров.*

*Экземпляр № .....*

*Книга в переплете ручной работы  
прослужит нескольким поколениям  
читателей.*





*Саврасов А. К.*  
**Грачи прилетели. 1873 г.**



# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ



ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО С ДРЕВНОСТИ ДО  
ЗАРОЖДЕНИЯ МОДЕРНА



*Гнедич П. П., Врангель В. В., Муратов  
П. П., Никольский В. А., Стасов В. В.*

*Москва,  
2024*

- Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура / Составил барон Н. Врангель  
Оформление Е. Лансере, М. Добужинского СПб. Издание Русского музея императора Александра III.  
Типография Акц. Общ. Типографского Дела в СПб. (Герольд). Т. I—II.  
Брешко-Брешковский Н. Н. Русский музей императора Александра III.  
С автотипическими картинами. М.: Издание М. О. Вольфа, 1903 г.  
Никольский В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство.  
Предисловие П. П. Муратова. Берлин: ГИЗ, 1923.  
Русская икона. Сборник в трех выпусках. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914.  
Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. В 4-х томах.  
СПб.: Издательство «Шиповник», Типография «Сириус», 1912—1916.  
Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914.  
Муратов П. П. Русские иконы. Р. Р. Muratov. Les Icones Russes — Paris: J. Schiffrin, [1927].  
Стасов В. В. Собрание сочинений В. В. Стасова 1847—1886. Том 1—2.  
С приложением его портрета и снимка с поднесенного ему адреса. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1894.  
Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых/ Сост. С. П. Рябушинский, А. А. Тюлин, А. И. Соболевский, И. Ф. Колесников, П. П. Шибанов, В. К. Клейн, В. И. Троицкий. М.: Издание Императорского Московского Археологического Института им. императора Николая II, 1913.  
Журналы: «Аполлон», «Золотое руно», «Русское искусство. Художественный журнал по вопросам живописи, графики, гравюры, зодчества, скульптуры, литературы, театра, музыки, танца, народного творчества и художественной промышленности», «Старые годы», «Артист. Журнал изящных искусств и литературы», «Искусство и художественная промышленность».

**И90** **История** русской живописи : отечественное изобразительное искусство с древности до зарождения модерна / П.П. Гнедич, В.В. Врангель, П.П. Муратов, В.А. Никольский, В.В. Стасов. — Москва : Эксмо, 202 4. — 608 с. : ил.

Сегодня трудно представить время, когда история русской живописи считалась пред-метом несущественным, не стоящим внимания — а ведь это было всего 100 лет назад! Тем более весомыми оказываются работы тех великих исследователей, которые открыли отечественной и мировой публике шедевры русского искусства. Каждый из авторов этой книги являет собой целую эпоху в духовной жизни нашей страны. Директор музея Обще-ства поощрения художеств Петр Петрович Гнедич; знаменитый писатель и искусствовед, хранитель отдела изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея Павел Павлович Муратов; знаменитый искусствовед, устроитель многих международных выставок барон Николай Николаевич Врангель; музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель Владимир Васильевич Стасов; рус-ский театральный и художественный деятель, один из основателей объединения «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже Сергей Павлович Дягилев; историк искусства Виктор Александрович Никольский. Так что предлагаемое издание не просто книга, увлекающая в мир выдающихся отечественных художников и их творчества, не просто интересно изложенная история русской живописи. С современным читателем бу-дет говорить сама история в изложении знаменитостей, столь непохожих друг на друга, но связанных одной общей страстью — любовью к русской культуре, и одним желанием — поделиться этой любовью с другими.

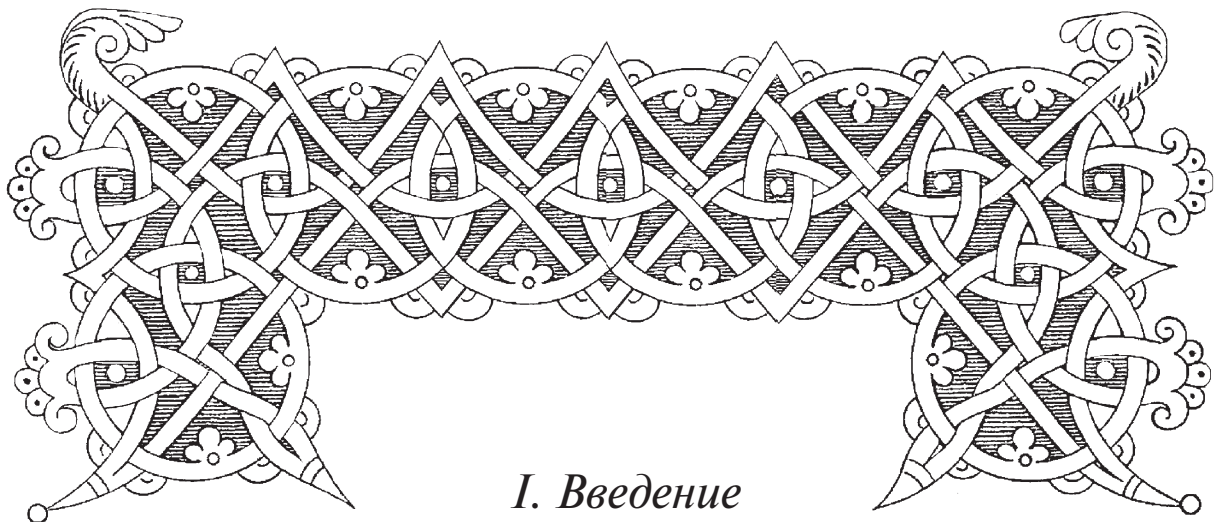
*Муратов П. П.*

**Русская живопись**  
до середины XVII века





Икона Владимирской Богоматери



## *1. Введение в историю древнерусской живописи*

Древнерусская живопись ни разу не была предметом исследования, которое охватывало бы все ее развитие и в котором художественное существо ее было бы определенно выдвинуто на первое место. Из всех искусств, рассматриваемых художественной историей, включая сюда искусства Дальнего Востока и древней Америки, это искусство остается менее всего известным и оцененным. Со времен Гёте, обращавшего к русским властям и ученым тщетные вопросы, знание древнерусской живописи на Западе удивительно мало подвинулось вперед. Ни один из западноевропейских музеев еще не включил ее в свой круг систематического собрания. Она остается самым смутным местом даже в трудах наиболее видных современных ученых, занятых исследованием искусства Византии, — Дилиа, Милле, Дальтона, Стржиговского. Европа все еще стоит на пороге открытия этого совершенно нового для нее искусства, накануне настойчивого изучения и собирания его памятников и, быть может, даже накануне всеобщего увлечения им, которое напомнит дни первых восторгов от «прерафаэлитов» Италии.

В России древняя живопись уже очень давно стала привлекать внимание ревностных собирателей и любителей, ценивших в ней, впрочем, не столько художественную, сколько историческую и религиозную святость. Русская историко-художественная литература насчитывает за собой около семидесяти лет, начавшись в дни Иванчина-Писарева и Сахарова. Уже в пятидесятых годах XIX в. появилась известная книга Ровинского, которая долгое время была единственным источником всех суждений об иконописи. По примеру предшественников, Ровинский собрал и записал часть огромного наследия, накопленного в старообрядческой среде, всегда умевшей беречь и любить древние иконы, и дополнил свои записи несколькими летописными данными. Разнообразные сведения и сказания, передававшиеся из поколения в поколение иконописцами и любителями, составляют наиболее ценную часть его книги, лишенной, однако, системы и общего взгляда. Общую точку зрения на русскую живопись допетровской эпохи едва ли не впервые попытался установить Буслаев. Одновременно с этим началось систематическое изучение и описание отдельных памятников, ставшее на научную почву в конце XIX в., благодаря трудам Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева, Н. В. Покровского и целого ряда других исследователей. В самое послед-

нее время изучение древнерусской живописи сделало значительные успехи, вместе с новыми, очень важными исследованиями Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева о ее происхождении и вместе с опубликованием ряда трудов о фресках новгородских церквей и Ферапонтова монастыря, имеющих чрезвычайно существенное значение для всей русской художественной истории.

Уже из этого краткого обзора явствует, что имеется большой объем материалов, собранных русскими писателями и учеными. Перед изысканием новых памятников задачей всякого нового исследования древнерусской живописи является пересмотр уже имеющегося материала под определенным художественным углом зрения. В древнерусской живописи нас более всего интересует ее эстетическая сторона. На второй план отходят связанные с ней черты религиозной, политической, литературной и бытовой истории народа. В большинстве же предшествующих сочинений преобладал совершенно иной взгляд на произведения старых русских художников, который и отозвался самым вредным образом на правильности их оценки.

Иконография всегда поглощала большую часть внимания русских ученых, как это видно, например, в известной книге Н. В. Покровского. Важность изучения иконографии не подлежит, конечно, сомнению, но почти всегда такое предпочтение иконографии вытекает из заранее принятого мнения о «художественных несовершенствах» русской иконописи. Большинство авторов, писавших о нашей старинной живописи, слишком спешило вслед за Буслаевым определить ее как одно из проявлений «коснения Древней Руси до XVII ст. и в литературном, и вообще в умственном отношении». Наряду с этим постоянно заметно и желание выделить старую русскую живопись из ряда всех других искусств, изолировать

ее от тех подходов, с которыми естественно следует приближаться ко всякому художественному произведению. В русских летописях встречаются противопоставления терминов «иконопись» и «живопись», но эти противопоставления, соответствующие буквальному значению слов, не идут далее противопоставления искусства идеалистического искусству на основе реальности. Оба эти искусства, разумеется, подходят под современное понятие живописи, и мы не отличаем «иконописи» от «живописи» ни у Фра Анджелико, ни у Рафаэля. Термин «иконопись» сохраняет теперь лишь определенный технический смысл, так же как «фреска» и «миниатюра». Только считаясь с господствующими мнениями и вкусами, такой собиратель и ценитель старинной русской живописи, как Н. П. Лихачев, мог заявить: «Надо сговориться, прежде всего, что оценка икон в отношении мастерства и исторического значения, как памятников искусства, не может быть основана на обычных принципах оценки современной живописи». Едва ли надо прибавлять к этому, что под «обычными принципами» следовало бы разуметь лишь эстетику толпы и что подлинное начало художественной оценки в равной мере приложимо и к произведениям искусства современного, и к искусству античному, и к искусству Возрождения, и к памятникам древнерусской живописи. Эти памятники распадаются на два главных разряда: стенная живопись и иконы на дереве. Очень важными, но пока вспомогательными памятниками являются миниатюры рукописей и церковное шитье. Церковное шитье, во многих случаях датированное весьма точно, еще ожидает своего внимательного исследователя. Относительное значение фресок определяется их большей в сравнении с иконами датированностью. К величайшему сожалению, древнерусские фрески, подлежащие пока изучению, немногочисленны и плохо сохранились. Значительная часть их искажена неудачными реставрациями. Вместе с тем не подлежит сомнению обилие в России стеновых росписей XIV, XV и XVI вв., которые пока ускользают от внимания историков, находясь в глухих и труднодоступных местностях или скрываясь под слоями позднейшей ремесленной живописи. Работа по открытию и освобождению древних росписей началась лишь в самое последнее время. Фрески церкви Федора Стратилата в Новгороде достаточно

*Икона* (от греч. eikon — изображение, образ).

*Иконография* — строго установленная система изображений персонажей или сюжетных сцен.

*Иконопись* — христианская (главным образом православная) станковая культовая живопись — энкаустика, мозаика, в средние века преимущественно темпера на дереве, позже масляная живопись.



ясно указывают на важность этого дела. Можно с уверенностью сказать, что успешное изучение русской живописи зависит, прежде всего, от освобождения других подлинных стенных росписей в том же Новгороде и во многих древних монастырях и соборах.

В противоположность памятникам стенописи, памятники иконописи чрезвычайно многочисленны. Русские церкви, дома русских людей полны иконами самых разнообразных эпох и достоинств. Отделяя в сторону иконы ремесленные и недавние, мы все же окажемся перед очень большим количеством памятников, имеющих более или менее близкое касательство к искусству. Кажущаяся многочисленность икон сама по себе является затруднением. К этому затруднению прибавляется другое, еще более важное. Огромное большинство старинных икон, находящихся в православных церквях, закрыто ризами и сплошными окладами по заслуживающему всякого сожаления обычаю, возникшему в конце XVII в. и окончательно укоренившемуся в XVIII в. Иконы, свободные от риз или сохранившие только оклады из старинной и превосходной басмы, редки в православных церквях. Но и в этих редких случаях икона почти никогда не доходит до нас в своем первоначальном виде. Если она даже не была тронута позднейшей рукой, то и тогда ее верхний лак, «олифа», потемнел настолько, что совершенно скрыл одно из лучших ее качеств — колорит. Но и таких икон сравнительно очень мало. Все остальные записаны и переписаны до неузнаваемости, часто по нескольку раз и притом весьма грубо. Нужна продолжительная и искусная работа опытного мастера, чтобы освободить драгоценную древнюю живопись от покрывающих ее слоев живописи позднейшего ремесленного производства. Великолепные цвета новгородских икон XIV—XV вв., отличающиеся поистине беспримерной силой и стойкостью, воскресают тогда чудесным образом из-под слоев копоти, испорченного лака, дурных и дешевых красок. Пока же не проделана эта необходимейшая работа, не только православные церкви Москвы, где все в окладах, но даже и менее блистающие грубой позолотой церкви Новгорода не дают, за редкими исключениями, должного представления о древнерусской живописи. В Северной России нет, вероятно, человека, который сотни раз в своей жизни не стоял бы перед



Житие св. Николая Чудотворца.  
Новгородская школа XVI в.

старинной иконой. Но даже здесь лишь очень немногие любители и собиратели имеют понятие о том, что такое старинная икона на самом деле. Нет ничего более ошибочного, например, чем как раз самое распространенное в нашем обществе мнение о «темных» старинных иконах. В надлежащих условиях художественные древние иконы можно видеть лишь в собраниях любителей. Только эти расчищенные и приведенные в первоначальный вид произведения и могут служить предметом исследования. Весь прочий материал надо, во избежание ошибок, оставить пока в стороне.

Драгоценными хранилищами памятников древнерусской живописи являются, поэтому, Музей Александра III в Петербурге, небольшое количество собрание икон при Третьяковской галерее в Москве и замечательные частные собрания — И. С. Остроухова, Н. П. Лихачева, С. П. Рябу-



шинского, Е. Е. Егорова и некоторых других лиц, указания на которых читатель встретит попутно. Собраниями опытейших ценителей и бережливейших хранителей являются, в сущности, старообрядческие храмы Москвы — церкви на Рогожском и Преображенском кладбищах, церковь Успения у Покровской заставы и церкви Никольского единоверческого монастыря. Храмы эти можно назвать несравненными музеями древнерусской живописи, хранящими в своих стенах произведения высокого искусства. Н. П. Лихачев справедливо отметил, что «в настоящее время мы видим в руках старообрядцев драгоценный археологический материал, заслуга сохранения которого принадлежит всецело одним им». Впечатление глубокой цельности и тонкой красоты производит такая церковь, как храм Успения у Покровской заставы, созданный не знающим усталости усердием, не знающей ошибок любовью к старине. Здесь нет ни одной ризы, никаких украшений, кроме басмы, подобранной по старым узорам, вокруг икон, сверкающих своим первоначальным цветом. Образованное русское общество проявляет свою близорукость тем, что не имеет никакого представления об этом крупном деле подлинной национальной культуры. Господствующая же церковь положительно обязана увидеть здесь красноречивейший пример того, чем должно быть истинное украшение храма.

Из числа памятников, доступных изучению, исследователю древней русской живописи предстоит сделать выбор. Его положение оказывается



**Оклад** — декоративное защитное покрытие на иконе или книжном переплете из тонких листов металла (золота, серебра, меди, латуни), украшенное чеканкой, эмалью, чернью, драгоценными камнями. На иконе оклад закрывает всю поверхность доски, за исключением лика и рук. Состоит из венца (на месте нимба), рамы (закрывающей поля иконы) и ризы (покрывающей одежды).

**Басма** (с тюркского «тиснение») — тонкие листы металла (чаще серебряные) с тиснеными узорами. Басменное тиснение было распространено в России в XIII—XVII вв. В иконописи басма — техника украшения поверхности икон набиванием на деревянную поверхность листов цветного металла с выдавленным рельефом.



не слишком легким перед материалом, не дающим ему почти ничего для естественной классификации по художникам, школам, годам написания и местностям. Исследователи русской иконописи недаром часто уподобляют свою тему «дремучему», или «темному», лесу. Положение русского художественного историка, однако, нельзя признать совсем уж исключительным по своей трудности. Оно, во всяком случае, легче, чем положение, например, исследователя индоперсидских миниатюр, и представляет большие черты сходства с положением историка древнегреческой скульптуры. Скудость документальных данных, почти полное отсутствие подписных работ, легенды об индивидуальных мастерах, взамен твердо установленных фактов, большое значение школ, сильное распространение повторений, весьма часто ремесленных, — все роднит между собой эти два искусства, два национально-религиозных творчества. Родство, конечно, чисто методологическое, и, может быть, поэтому опыт науки об античной скульптуре, скорее всего, способен помочь выработке метода науки о древнерусской живописи.

Применяя метод старшей науки, русский исследователь должен, прежде всего, выделить в наличном материале ряд художественно однородных групп. Затем следует установить в этих группах типичные для них произведения, на основании того принципа, что тип определяется высшим развитием художественных черт, свойственных именно этой группе. Ценность произведения тогда будет указана его местом в своей группе, а не сравнением с произведениями других групп. Применение сравнительного метода возможно лишь от большей однородности к меньшей. Сравнить между собой можно памятники одной группы или две группы целиком, но никак не изолированные памятники, находящиеся в разных группах. Так, лишь к недоразумениям может привести сравнение отдельных икон русских и итало-греческих. Сопоставление преимуществ и недостатков таких отдельных икон едва ли может привести к плодотворным результатам. Только сравнение типичных черт всей группы памятников русских с типичными чертами всех памятников итало-греческих может указать относительную ценность этих двух искусств. Нам может показаться иногда более привлекательным заимствованный у живописи кватроченто



Икона Новгородского семейства

пейзаж итало-греческой иконы XV в., если сравнить его с условным архитектурным пейзажем русской иконы того же времени. Но, исследуя всю группу памятников, мы убедимся, что именно этот привлекательный пейзаж является одним из признаков бесстильности и провинциальности итало-греческой живописи XV в., тогда как архитектурный пейзаж русской иконы служит свидетельством ее чистого и строгого стиля. Подобными же примерами можно было бы объяснить то непонимание высоких художественных качеств Новгородской школы XIV — XV вв., которое было проявлено почти всеми русскими исследователями. Они судили о древней русской живописи, имея всегда перед глазами высшие типы совершенно иной художественной группы — живописи современной академической или хотя бы живописи европейского Возрождения. Высшим моментом в русской иконописи им казалась поэтому наиболее затронутая западными влияниями Московская царская школа конца XVII в. При таком взгляде предполагалось, что русская иконопись впервые осуществила именно в эту эпоху свои лучшие стремления, на достижение которых раньше у нее не было сил и способностей. На самом деле, у более древних групп и школ русской живописи были совершенно иные художественные стремления и задачи, которые и были выполнены ими в свое время самым блестящим образом.

Определение художественно-однородных групп совершается при помощи их стилистического исследования. Стилистический анализ направляется главнейшими элементами художественного выражения и наиболее важными элементами формы. Для выражения древнерусской живописи наиболее существенное значение имеют такие признаки, как типы лиц, темп движения, относительная

роль «главного» и частных, к которым могут быть отнесены одежды, вводные предметы, архитектура и пейзаж. Еще более важны для стили-



Св. Ярославские князья Федор, Давид и Константин.  
Шитье XVI в.

стического исследования признаки формы. Каждое искусство говорит на своем языке, но в образовании каждого такого формального языка участвуют одни и те же основные элементы художественной речи — линия, объем, композиция и колорит. Мы отличаем мелочную линию от широкой, прерывистую от плавной, ломающуюся от круглящейся, случайную от закономерноритмической, каллиграфическую от выражающей объем. О понимании художником объема будет свидетельствовать его трактовка тела, лиц, складок одежды. Перспектива и чувство пространства будут выражены им в архитектурных и пейзажных фонах. Степень внимания к законам композиции сама уже является весьма важным формальным признаком. Но, даже и при равном признании важности этих законов, мы встретимся с самым разнообразным их истолкованием в различных художественных группах. Простота и сложность композиции ценятся одинаково разными школами, в разные времена. В одну эпоху так же настойчиво стремятся к разреженности изображений, как в другую к их тесноте. И мы так же часто встречаемся с попыткой связать между собой все фигуры, как и изолировать их. Не меньшую отчетливость формальных задач представляет почти всегда колорит — выбор тонов, их абсолютная сила, их отношения между собой.

Кратко перечисленные здесь элементы стилистического анализа, применимые ко всякому вообще искусству, должны быть противопоставлены тем приметам, пошибам и оттенкам манеры, которыми до сих пор часто руководствовались исследователи иконописи при определении ее школ и эпох. Многие наблюдения их, конечно, весьма ценны и верны, и многие их приметы и подмеченные ими приемы совпадают с существенными чертами стиля. Но далеко не всякая особенность живописной манеры может быть названа стилистическим признаком. Она становится им лишь тогда, когда определяет высший тип данной художественной группы. В. Т. Георгиевским, например, были замечены разноцветные медальоны с изображениями святых во фресках Ферапонтова монастыря, на основании которых он и сближает эту роспись с росписями сербских церквей XIV столетия. Эти разноцветные медальоны несколько, однако, не определяют высшего качественного достижения



## СОДЕРЖАНИЕ

Об этой книге. *От Издательства* ..... 5

*Муратов П. П.*

### РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ДО СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА

I. Введение в историю древнерусской живописи .....	11
II. Происхождение древнерусской живописи .....	27
III. Живопись домонгольского периода .....	45
IV. Четырнадцатый век .....	59
V. Эпоха Рублева .....	74
VI. Новгородская школа в пятнадцатом веке .....	82
VII. Дионисий .....	89
VIII. Новгород и Москва в первой половине шестнадцатого века .....	96
IX. Московская школа при Грозном и его преемниках .....	103
X. Строгановская школа .....	114
XI. Эпоха Михаила Федоровича .....	124

*Никольский В. А.*

### ИСТОРИЯ РУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

<b>Живопись Древней Руси</b> .....	133
Мозаики и фрески .....	137
Иконы .....	138
Миниатюры .....	140
<b>Живопись Московской Руси</b> .....	144
<b>Пятнадцатый век</b> .....	145
Фрески и иконы .....	145
Миниатюры .....	146
<b>Шестнадцатый век</b> .....	148
Фрески и иконы .....	149
«Бытейское письмо» .....	151
Миниатюры .....	152



<b>Семнадцатый век</b> .....	159
Фрески .....	161
Иконы .....	163
Симон Ушаков .....	165
Иконописцы XVII века .....	168
Иконописные подлинники .....	169
«Приточное письмо» .....	170
Миниатюры. Гравюры .....	172
<b>Живопись XVIII века</b> .....	177
Иконопись .....	178
Художники-иностранцы .....	180
Русские художники .....	187
Д. Г. Левицкий .....	190
В. Л. Боровиковский .....	195
Академическое искусство .....	199
Пейзажная живопись .....	205
Гравюра .....	207

*Врангель Н. Н.*  
**ПОМЕЩИЧЬЯ РОССИЯ**  
*Романтизм и живопись крепостных*

Живопись помещицей России .....	212
Искусство крепостных .....	219
Развал .....	228
<b>Романтизм в живописи Александровской эпохи и Отечественная Война</b> .....	231
Дух времени .....	231
Война и мир .....	238
Орловский .....	242
Кипренский .....	250

*Гнедич П. П.*  
**ХУДОЖНИКИ РОССИИ XVIII—XIX ВЕКОВ**

Первые художники. — Левицкий. — Лосенко. — Боровиковский. — Венецианов. — Егоров. — Кипренский. — Бруни. — Брюллов. — Федотов. — Иванов .....	271
Ге. — Перов. — Крамской. — Репин. — Поленов. — В. Верещагин. — Братья Маковские. — Васнецов и другие художники .....	311
Пейзажисты .....	366



*Стасов В. В.*  
РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА

О судьбах живописи XIX в. — Новые течения и влияния. — Кипренский. Орловский. — Терехнев. — Венецианов. — Брюллов. — Бруни. — Настоящее новое русское искусство. — Свежий дух в искусстве. — Федотов. — Крымская война. — «Художественный листок» Тимма. — Конец эпохи императора Николая I. — Миллер. — Иванов. — Вступление на престол Александра II. — Переворот в русском искусстве. — Художественное объединение «Артель». — Перов. — Крамской. — «Русское чувство» в живописи. — Разрыв нового русского искусства с традицией. — Собственные темы русской живописи. — Период свободных художников. — Маковский. — Прянишников. — Саврасов. — Устав «Товарищества передвижных художественных выставок». — Ценители и недоброжелатели Товарищества. — Репин. — Шварц. — Верещагин. — Ге. — Семирадский. — Гун. — Якоби. — Суриков. — Васнецов. — Трагичность и драматизм. — Пукирев. — Прянишников. — Маковский. — Неврев. — Косолап. — Ярошенко. — Журавлев. — Корзухин. — Дмитриев-Оренбургский, Жуков, Трутовский. — Этюды с натуры. — Савицкий. — Портретная живопись. — Пейзажная живопись. — Клодт. — Шишкин. — Васильев. — Саврасов. — Клевер. — Волков. — Поленов. — Куинджи. — Левитан. — Русские декаденты. — Врубель. — Женщины-художницы: Лагода-Шишкина, Бем, Поленова, ученицы Поленова, школа Общества поощрения художников. — Заключение. . . . . 375

*Гнедич П. П.*  
РУССКОЕ ИСКУССТВО  
НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

Русское искусство на рубеже XIX—XX веков. . . . .	539
<i>В. В. Стасов.</i> Верещагинские картины . . . . .	542
<i>С. П. Дягилев.</i> По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке, часть II» . . . . .	545
<i>И. Е. Репин.</i> В защиту новой Академии художеств . . . . .	554
Письма об искусстве. . . . .	575
Ге Н. Н. и наши претензии к искусству. . . . .	577
<i>Стасов В. В.</i> Просветитель по части художества . . . . .	579
<i>С. П. Дягилев.</i> Передвижная выставка. . . . .	589
<i>В. В. Стасов.</i> Выставки . . . . .	590
<i>С. П. Дягилев.</i> Ответ В. В. Стасову . . . . .	601

