

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ
XVIII-НАЧАЛА XX ВЕКА



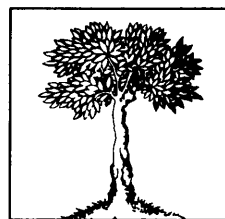
ИСТОРИЯ
ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖНИКИ

ИССЛЕДОВАНИЯ
ОЧЕРКИ

85 1
Ф32

Ф $\frac{4901000000-024}{084(02)-86}$ КБ-9-62-86 .

© Издательство «Советский художник», 1986



**А. А.
ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ**

ИССЛЕДОВАНИЯ
ОЧЕРКИ

**РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ
XVIII-НАЧАЛА XX ВЕКА**

ИСТОРИЯ
ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖНИКИ

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
1986

Составитель сборника
кандидат искусствоведения
Т. В. Моисеева

Составитель списка основных трудов автора
С. С. Ничун

Рецензент
кандидат искусствоведения
М. Ф. Киселев



Г. Ю. СТЕРНИН
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ —
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ
РУССКОГО ПЕЙЗАЖА**

Появление в свет нового, тематически строго определенного тома избранных работ А. А. Федорова-Давыдова представляется фактом совершенно естественным и логичным, ибо книга эта характеризует существенные стороны и нашего искусствознания и научной биографии крупного ученого. Трудно представить себе сейчас историографию русского искусства без исследований А. А. Федорова-Давыдова, посвященных пейзажной живописи России — от Семена Щедрина до Крымова. Многие изложенные в них идеи и наблюдения уже давно обрели статус «классических», основополагающих. Еще сложнее представить себе без этих исследований творческий путь самого их автора — перед нами один из редких примеров устойчивой привязанности специалиста к одному определенному жанру изобразительного искусства.

Необходимо сразу же подчеркнуть и другое. Духовный мир русского искусства, его поэтика — вот, если иметь в виду конечную цель исследователя, главный предмет научных и педагогических занятий А. А. Федорова-Давыдова, которому он оставался предан и умом и сердцем до конца своих дней. В этом смысле можно сказать, что основное направление творческой мысли ученого было ориентировано на тот уровень истории русского искусства, истории русской художественной культуры, который находился над проблематикой развития отдельных жанров, их типологии. И главная научная заслуга А. А. Федорова-Давыдова заключалась как раз в том, что, обращаясь к русскому пейзажу, к его двухвековой эволюции в живописи, рисунке, гравюре, он выяснял не только внутренние закономерности развития этого жанра, но и общие черты, общие свойства национального художественного сознания на разных его исторических этапах.

Предлагаемая книга включает сравнительно небольшую часть написанного А. А. Федоровым-Давыдовым об искусстве пейзажа. Лишь тремя главами представлен здесь основной капитальный труд ученого «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века». Из крупных общих исследований и монографий, таких как

«И. И. Левитан», «Русский пейзаж конца XIX - начала XX века», «Ф. Я. Алексеев», взяты лишь отдельные фрагменты. За пределами тома остались некоторые книжные и журнальные публикации. И вместе с тем книга дает достаточно полное представление и о рассматриваемом предмете, и о трактуемых историко-художественных проблемах, и об эволюции научных взглядов исследователя.

Одна из включенных в сборник работ — вступительная статья к изданию писем Ф. А. Васильева — появилась в свет в 1937 году, и, если понимать дело буквально, именно она положила начало систематическим занятиям А. А. Федорова-Давыдова русским пейзажем. Однако в более широком, творческом смысле проблемы, связанные с идейной и пластической природой пейзажного образа в изобразительном искусстве, стали интересовать его значительно раньше. Более того, они неизменно входили в систему аргументации ранних взглядов ученого на европейский художественный процесс, и потому краткий экскурс в научную биографию молодого А. А. Федорова-Давыдова представляется здесь необходимым.

А. А. Федоров-Давыдов вошел в научную и художественную жизнь быстро, решительно, сразу же включив в сферу своего внимания несколько различных областей, как любил тогда выражаться, «художественного фронта». Достаточно, например, сказать, что в 1924 году, то есть спустя всего лишь год после начала его литературной деятельности, им было опубликовано около двадцати статей и заметок, причем с самых первых работ его художественно-критические выступления стали чередоваться с теоретическими изысканиями, с попытками определить и сформулировать задачи марксистского искусствознания, как их понимала тогда наша художественная мысль.

Большую известность приобрел А. А. Федоров-Давыдов в 20-е — начале 30-х годов в качестве теоретика-социолога. Социология искусства в глазах молодого исследователя была не только одним из аспектов изучения истории художественного творчества, но и необходимым синтезом различных подходов к предмету искусствознания, то есть самой сущностью искусствоведческой науки. Считая, что методологические принципы социологии искусства имеют более широкое значение, чем инструмент собственно научного познания истории художественной культуры, он предпочитал даже иногда говорить не о новом искусствознании, а о новом искусствовопимании.

Начало исследовательских занятий А. А. Федорова-Давыдова русской пейзажной живописью оказалось тесно связанным именно с этим кругом методологических устремлений (имею в виду вышедшую в 1929 году книгу «Русское искусство промышленного капитализма» и появившуюся в том же году в составе сборника «Русская живопись XIX века» большую статью «У истоков русского импрессионизма»). Программно концептуальные, обе эти работы должны были продемонстрировать аналитические принципы, рожденные новым пониманием искусствоведческих задач. Существенно, что дело касалось не проекции неких общих теоретических положений на нейтральный материал, хотя определенная заданность исследовательских результатов здесь ощущалась. Русская пейзажная картина

конца XIX — начала XX века, а как раз ей была посвящена значительная часть упомянутых работ, являлась сердцевинной тех формообразующих и смыслосозидающих пластических принципов, которые, по мнению ученого, определяли собою идейное и стилевое развитие живописи и, шире, всего изобразительного искусства той эпохи. Иными словами, пейзаж представлялся не особым жанром, а категорией стиля, стадийным явлением, воплотившим в себе общий процесс «пейзажизации» художнического видения действительности.

Издержки тех методологических установок, которые исповедовал тогда молодой специалист, теперь известны каждому, кто занимается историей искусства. Названные позже вульгарной социологией и давно уже преодоленные нашей наукой, они, безусловно, сильно сказывались и на общих теоретических посылках, и на способах истолкования творческих принципов. Но за вычетом этих серьезных изъянов в ранних работах А. А. Федорова-Давыдова о пейзаже оставалось одно очень существенное свойство, хотя и рожденное общими требованиями метода, но внутренне сопротивлявшееся всяческому схематизму и предвзятости. Речь идет о стремлении исследователя выйти за пределы чисто «сюжетного», предметного понимания специфики пейзажного жанра и постичь пластические особенности построения пейзажного образа.

Впоследствии ученый, обратившись к систематическим занятиям русской пейзажной живописью, «высвободил» ее содержательную суть, ее художественный смысл от жесткой детерминированности формально-стилевой системой, органически вписал ее в историко-культурный ряд, иначе говоря, полностью восстановил для пейзажа статус самостоятельного, исторически развивающегося жанра изобразительного искусства. Но осталось желание и умение исследователя выявить в картине, будь то «ведуты» Федора Алексея, Петербург М. Воробьева или же среднерусские пейзажи Левитана, пластическую конструкцию образа, опереться на нее в характеристике поэтического содержания искусства. Такой подход к живописному произведению (впрочем, в той же самой мере и к графическим листам) — примечательная черта аналитических установок А. А. Федорова-Давыдова, его искусствоведческий «почерк», соединивший в себе и метод и талант.

Итак, взявшись во второй половине 1930-х годов за последовательное изучение русской пейзажной живописи, А. А. Федоров-Давыдов имел уже недолгий, но очень активный опыт искусствоведческой интерпретации этого материала. Для периода, в который его работа над пейзажем обрела систематическую основу, характерно, что первым героем исследователя стал Федор Васильев — художник, чье творчество, напряженно-лирическое, было тесно связано с эстетикой передвижников, с пониманием национальной природы искусства, свойственным русской художественной культуре второй половины XIX века. В качестве свидетельства и о своем времени и об эволюции ученого очерк о Васильеве примечателен повышенным интересом автора не только к творческой, но и к человеческой индивидуальности художника, к биографическим фактам его очень короткой жизни. Многие, конечно, здесь определялось самим назначением

статьи — открывать собою публикацию васильевских писем, соотнося искусство пейзажиста с его жизненной судьбой. Но смысл этой искусствоведческой «увязки» двух параллельных рядов — «биографического» и «творческого» — заключал в себе и более широкое научное значение. Он имел прямое касательство к определению состава проблем русского реализма второй половины XIX века, начиная как раз с 1930-х годов усиленно занимавших ученого.

А. А. Федоров-Давыдов отвергал чисто комплиментарное, не содержащее в себе конкретного художественного смысла употребление слова «реализм» и всегда стремился трактовать его как строгое научное понятие. Применительно к русскому искусству пореформенной эпохи реализм представлял комплекс социальных, философско-нравственных, пластических представлений, находившихся в сложном отношении друг к другу и определявшихся как историческими свойствами освободительного движения России, так и стадийными проблемами пластического мышления. Личность художника, живого носителя идеалов эпохи, объекта и субъекта русской духовной культуры вошла именно в эту содержательную структуру искусства, и это относится не только к упомянутому очерку о Федоре Васильеве. Тот же подход можно очень хорошо видеть, например, в более поздней статье исследователя о пейзажах А. К. Саврасова, в расширенном виде вышедшей затем отдельной монографией. Имманентные законы развития европейской живописи XIX века А. А. Федоров-Давыдов и здесь рассматривает преломленными и русской демократической эстетикой, и личным мироощущением живописца с очень нелегкой жизненной судьбой.

Появившийся в свет в 1953 году фундаментальный труд ученого «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века» подвел определенные итоги его научным занятиям не только пейзажной живописью, но и русским искусством в целом. Он вобрал в себя и большой собственно исследовательский опыт А. А. Федорова-Давыдова, и ведущие идеи его лекционного курса, читавшегося в Московском университете еще с конца 1920-х годов.

Быть может, не было уж столь непреложной закономерности в том, что в книге именно о пейзаже нашли свое обобщение мысли автора о русской художественной культуре, его глубокие и систематические знания о предмете, что именно здесь последовательно выразился его исследовательский дар, его необычайно органичное восприятие пластического языка. Широта творческих интересов А. А. Федорова-Давыдова позволяла ему с одинаковой уверенностью чувствовать себя в самых разных областях русского и советского искусства, и каждая из них могла стать для него основой капитальной работы. Но не было в этом, конечно, и простой случайности.

В историко-художественной концепции ученого вокруг проблем пейзажной картины «завязалась» тема человека и окружающей его среды, человека и природы. Тема эта была близка А. А. Федорову-Давыдову не только своим общекультурным содержанием. Она имела для него и гораздо более конкретный искусствоведческий смысл, реализуясь, например, в его про-

фессиональных занятиях историей русской архитектуры эпохи классицизма. Оставляя теоретикам возможность спорить о том, какими своими сторонами зодчество связано с искусством, а какими служит утилитарным целям, исследователь старался прежде всего воссоздать поэтический идеал времени, и слагаемыми этого идеала могли становиться и деталь ампирного здания, и узор чугунной ограды, и планировка усадебного парка. В этой художественной системе рассматривал А. А. Федоров-Давыдов и развитие пейзажного образа в русском искусстве второй половины XVIII — начала XIX века. Включенные в предлагаемый сборник главы из упомянутой книги, а также тексты о творчестве Федора Алексея и Максима Воробьева — наглядное тому подтверждение.

Научная методология А. А. Федорова-Давыдова всегда покоилась на том, что можно было бы назвать абсолютным доверием к пластическому содержанию образа, желанием раскрыть именно в нем основу мирозидующей системы искусства. Возраставший с годами у исследователя интерес к многослойной семантике пластической структуры никогда не выглядел стремлением выявить некую литературную начинку, существующую самостоятельно, вне зависимости от изобразительных принципов конкретного художественного произведения. Интерпретируя тот или иной изобразительный мотив, ученый мог погружать его в мир сложнейших литературных ассоциаций, но делал он это лишь после того, как точно определял прямую содержательно-пластическую функцию этого мотива.

В 1960-е годы, в последнее десятилетие жизни А. А. Федорова-Давыдова, в его научных трудах стали приобретать ведущую роль проблемы русского искусства рубежа XIX—XX веков, может быть, точнее сказать, проблемы наследования этим искусством художественного опыта и духовной традиции предшествующей русской культуры. Идея преемственности больших духовных ценностей, сама по себе очевидная и простая, но не так легко доказуемая и даже подчас оспариваемая, когда дело касается переломных эпох, привлекала автора во всей своей научной глубине и очень серьезной жизненной значимости.

В 1966 году вышла капитальная монография А. А. Федорова-Давыдова о творчестве И. И. Левитана. Вместе с ней был издан специальный том материалов и документов, касающихся жизни и деятельности художника. В предисловие к своей книге автор включил выразительное признание: «мое многолетнее восприятие картин Левитана представляется мне и длинной и одновременно быстро протекающей прогулкой по природе моей страны, прогулкой, на которую меня направил Левитан и в которой мне чудилось незримое присутствие его тонкой и деликатной души, прогулкой, в которой так хотелось учиться у него видеть, понимать и любить природу». И это не просто красивые слова. В них — определенные итоги долголетнего профессионального и человеческого общения с искусством вообще и творчеством Левитана в частности: автор «Владимирки» и «Вечернего звона» был, действительно, одним из любимых героев исследователя, и к его пейзажной лирике он возвращался неоднократно.

Учиться у художника «видеть, понимать и любить природу» — такая научная задача (именно научная, хотя ее форму-

лировка сознательно чуть затушевывает здесь самостоятельную энергию творческой мысли ученого) противостоит, понятно, всяческой схематике, любым попыткам поверхностной «типологизации» искусства по стилевым, сюжетным или каким-либо другим признакам. И в своих поздних трудах, и это относится не только к «Левитану» и не только к работам о пейзажной живописи, А. А. Федоров-Давыдов с душевным напряжением погружался в содержательную сущность художественного произведения, в сферу высказавшихся в нем человеческих чувств.

Разумеется, это никоим образом не означает, что «поздний» А. А. Федоров-Давыдов перестал уделять должное внимание специфическим свойствам пластического языка, перестал углубленно исследовать те различные формы условности, которые делают искусство искусством. Больше того, можно сказать, что постоянный интерес ученого к пейзажной живописи стимулировался, кроме всего прочего, тем, что точнее других жанров поддающийся «расслаиванию» на воспроизводимые реалии, с одной стороны, и на целевую установку художника — с другой, пейзаж позволял ясно характеризовать стилеобразующие процессы, понять их сложный социально-психологический механизм.

Уже посмертно, в 1974 году, вышел второй обобщающий труд А. А. Федорова-Давыдова по истории русской пейзажной живописи — «Русский пейзаж конца XIX — начала XX века». Одна из глав этой книги включена в предлагаемый сборник, и читатель с ней может ознакомиться подробно. Здесь же хочется упомянуть о другой, носящей многозначительное название «Проблемы природы и человека» и посвященной Нестерову и Врубелю. Эти проблемы, как уже говорилось, интересовали автора и прежде. Но лишь теперь они стали не только аспектом анализа искусства, но и самостоятельным предметом исследования, сквозной темой пейзажной живописи, фокусирующей ее основное духовное содержание. И лишь в этой своей последней работе ученый столь решительно формулировал вывод о том, что и у Нестерова и у Врубеля через тему человека и природы дается в конце концов решение вопроса об отношении человека к миру, о месте и роли человека в мире. «Это было решением больших этических и социальных проблем», — заключал свою мысль А. А. Федоров-Давыдов.

За годы, отделяющие первые работы исследователя от его последних трудов, наша искусствоведческая наука сделала очень многое для постижения отечественной художественной культуры. Неизмеримо шире стали наши знания в этой области, углубилась их источниковедческая и методологическая основа, наше восприятие национальных художественных традиций значительно обогатилось духовным опытом прожитых лет. Этот путь не был простым. Иногда производившаяся переоценка художественных ценностей не имела под собой объективных оснований, иногда интересы науки требовали возврата к плодотворным, но забытым идеям. За всем этим крупные достижения советской историографии русского искусства несомненны, и столь же несомненна важная роль трудов А. А. Федорова-Давыдова — в этом общем научном итоге.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРИРОДЫ

1

В развитии пейзажной живописи получило художественное утверждение то видовое изображение, которое зарождалось в гравюре петровской эпохи. Панорама и перспектива были первичной формой видового изображения как своеобразного «изобразительного описания». Обогащенное в середине века эмоционально и художественно, оно вырастает в такой пейзаж, в котором конкретный вид местности является вместе с тем художественно-эмоциональным образом.

Господствующая эстетика середины века усматривала прекрасное в декоративном сочетании отдельных мотивов природы и архитектуры. В конце века это прекрасное начинают открывать в природе и выявлять в изображении реальных видов. В них, разумеется, еще много условного, но они знаменуют начало признания за природой собственной эстетической выразительности. Пейзаж становится самостоятельным сюжетом живописи. Природа и город делаются объектами поэтически-художественного созерцания. Это созерцание — первый шаг на пути передачи действительной природы, раскрытия ее собственной красоты и ценности. Он приведет в конце концов к реалистической пейзажной живописи XIX века.

Чтобы правильно понять становление и развитие пейзажной живописи, необходимо рассмотреть их в связи с развитием русской художественной культуры в целом во второй половине XVIII — начале XIX века. В самом деле, обращение к «естественной» природе, создавшее пейзажную живопись, было неотъемлемой частью общего стремления прогрессивного искусства этой эпохи к реальности и простоте. Замена условного декоративного пейзажа видовым порождалась теми же мировоззренческими сдвигами, что и переход в архитектуре от пышного великолепия и декоративности стиля Ф.-Б. Растрелли к строгости и простоте классицизма.

Стремление к правдивой передаче чувств и явлений характеризует передовые движения литературы и искусства второй половины XVIII — начала XIX века. Реалистические тенденции проявляются также в тяге к подлинной античности взамен той ее ренессансной переработки, в которой брал античность классицизм XVII века. Само понятие античности приобретает

новый, исторический и конкретный характер. Это дает возможность связать классику с патриотическим интересом к своей, русской истории, к народному эпосу и, наконец, к окружающей национальной природе. Античность становится способом героической художественной идеализации своей, национальной действительности.

Так используют античность Н. И. Гнедич в поэме «Рыбаки», И. П. Мартос в памятнике Минину и Пожарскому, Ф. П. Толстой в медальонах в память Отечественной войны 1812 года. Вместе с тем античность трактуется как счастливая пора гармоничного развития человеческой личности, как идеал «нормального» и «естественного» человека. В отличие от А. П. Сумарокова, писавшего трагедии еще по канонам классицизма XVII века и потому превращавшего своих героев в персональное олицетворение пороков и добродетелей, В. А. Озеров наделяет их человеческими чувствами, он, так сказать, психологизирует трагедию. Это дает возможность выразить в антикизирующих формах и возникающее чувство природы. Таково описание петербургских белых ночей в «Рыбаках» Гнедича или в стихотворении «Видение в майскую ночь» А. Х. Востокова. Античная традиция не препятствует видеть реальное, однако идеализирует его, возводит в ранг поэтического и возвышенного. Таким образом, античность способствует тому, чтобы то, что доселе расценивалось как грубая, низменная житейская реальность и просто игнорировалось дворянским искусством, начало становиться, пусть в идеализированном виде, предметом художественного образного воспроизведения.

Эстетика нового классицизма получила наглядное выражение в теории и практике участников кружка А. Н. Оленина. Всем им неизменно присуще требование верности и реальности детали, частного при возвышенной идеальности целого. Так, стремление к конкретности и пластичности изображения характерно для литературных произведений К. Н. Батюшкова. В своей статье «Прогулка в Академию художеств» (1814) Батюшков много внимания уделяет пейзажной живописи. Он не только радуется за изображение Петербурга и вообще русских видов взамен условных итальянских пейзажей, но и требует от пейзажа сходства и конкретности, уподобляя его портрету.

«Единственный город! — повторил молодой человек. — Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством. Живописцы перспективы охотнее пищут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение — и часто взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»¹

Суть этой тирады заключается не в протесте против писания итальянских видов, которые сам Батюшков любил, а в признании русской природы и русских городов прекрасными и достойными кисти художника. Главное же состоит в требовании, чтобы художник не «тиранил свое воображение», а писал то, что он видит. Взамен условного, искусственного пейзажа теперь утверждается конкретный, видовой.

В искусстве видят подражание натуре, природе. А. А. Писарев утверждает: «Подражать природе есть первое правило всех художеств; следственно, человек с умом, со вкусом, с познаниями, с неусыпным прилежанием может дойти до совершенства в подражании природе»². Но у теоретиков классицизма подражание природе признается только первой ступенью, средством, а не целью искусства. Задача же искусства заключается в создании на основе этого подражания частному некоего стоящего выше природы идеального художественного образа. Отсюда то ведущее значение, которое придавалось в эстетике классицизма композиции.

Наряду с этим выдвигается значение рисунка, который «...весьма справедливо почитают... душою и телом не только Живописи, но и всех вообще образовательных художеств»³. Рисунок был важен как средство точного и четкого изображения предметов. Но и от композиции требуют «избегать всякой темноты означения, дабы не привести зрителя в недоумение»⁴. Эта ясность и точность изображения, в котором бы «все было правдиво, исправно и соразмерно между собою»⁵, требуются потому, что в картине главным является теперь ее содержание, идея. Композиция понимается в первую очередь именно как «сочинение», то есть как наглядно-образительная трактовка, раскрытие идеи через сюжет: «Композициею называется расположение в картине содержания той истории, которую живописец изобразить хочет»⁶.

Во второй половине XVIII века в передовой эстетике господствует содержательное, идейное понимание искусства. Оно рассматривается как средство гражданского и личного морального воспитания. Одним из первых высказал эту мысль А. П. Сумароков в своей речи на открытии Академии художеств в 1764 году: «Пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышленны, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков, и всему тому, чево человечество к исправлению требует: и не редко больше имеют они успеха, нежели проповедуемая мораль»⁷. Почти буквально повторяет Сумарокова Я. Б. Княжнин в речи на собрании Академии в 1779 году. П. П. Чекалевский же писал: греки «почитали их (художества. — Ф.-Д.) за удобные средства к исправлению нравов и к утверждению правил философии и закона...»⁸. Постепенно желание, «чтобы художества проповедовали нравственность, возвышали и укрепляли дух народный, чтобы они вместе утешали и поучали»⁹, становится всеобщим. Отсюда и требование от художника образованности и интеллектуального развития. «Художник без наук ремесленнику равен»¹⁰, — утверждает Княжнин.

Идейное понимание искусства, выдвижение перед ним воспитательных задач были продолжением и развитием представлений об искусстве петровского времени. Но оно выступало теперь в новом, более глубоком и тонком, соответственно новым условиям, виде. Это были условия начинавшейся борьбы с самодержавием и крепостничеством, обстановка развития идей просветительства.

Известно, что просветители ставили в центр внимания вопросы воспитания. Это своеобразно отразилось в передовой эстети-

ческой мысли. Прогрессивные стремления литературы и искусства, проявлявшиеся прямо или осложненно, противоречиво, были порождены тою же действительностью, что и передовые философские и публицистические явления. Их, однако, нельзя отождествлять или механически сопоставлять.

В 1760-х годах в России происходит зарождение в недрах феодального строя новых, капиталистических отношений, влекущее за собою начало разложения феодализма. В передовом общественном сознании начинается критика крепостничества и самодержавия. Возникает новая, демократическая идеология, носителями которой явились просветители. В их обличении ужасов крепостничества, в показе нищеты и бесправия, нечеловеческих условий жизни крепостного крестьянства, в их попытках показать роль и значение народа в общественном развитии, в их идейной борьбе с самодержавием и в поисках путей замены его справедливым и разумным общественным устройством отражались сознательно или неосознанно чаяния и требования крестьянских масс¹¹.

Народные массы своей борьбой с крепостничеством ставили перед мыслящими людьми большие социальные и этические вопросы. «В противовес узкоэгоистической морали дворянско-монархической верхушки зарождались основы новой морали: ненависть к эксплуататорам, любовь к народу, любовь к родине. Лучшие люди России отдавали все свои силы, самую жизнь, чтобы помочь крестьянам освободиться от крепостной зависимости. Восстания Степана Разина, Емельяна Пугачева заставляли задумываться наиболее просвещенные умы дворянского класса, побуждали их к критической оценке положения крестьянства и произвола помещиков»¹². Просветители были теми, кто наиболее правильно и глубоко видел новое в жизни, становился на сторону демократического движения. На страницах журналов Н. И. Новикова впервые была показана действительная жизнь крестьянства. Д. И. Фонвизин разоблачает, высмеивает невежество и «злоуправие» помещиков-крепостников. Под впечатлением грандиозного Пугачевского движения А. Н. Радищев приходит уже к революционным выводам, преодолевая слабые стороны просветительских политических идей и решая историческую «... задачу... ясного понимания и отчетливой формулировки очередных целей социально-политической борьбы... раньше, чем началась французская революция»¹³.

Но не замечать нового не могли и представители других общественных групп. Идеи просветительства становились большой силой, и с ними нельзя было не считаться, ибо мыслящим людям было в той или иной мере видно, что старый уклад, его политические и социальные отношения, его мораль и эстетика обнаруживают отсталость и несостоятельность. Писатель Княжнин заявлял, что «должно сообразоваться с ходом обстоятельств и что для отвращения слишком крутого перелома нужно это предупредить заблаговременным устройством внутреннего быта России, ибо французская революция дала новое направление веку»¹⁴.

Развивая сильные, демократические стороны просветительства, Радищев пришел к революционным и республиканским идеалам, их он противопоставляет либеральному снижению

критических сторон просветительства и в особенности их прямому реакционному искажению Екатериной II в целях защиты самодержавия.

Борьба двух культур затрагивала литературу и искусство. В искусстве выдвигались и по-своему решались проблемы гражданственности и показ личных чувств человека во всех общественных «состояниях».

Эстетическим выражением идеалов совершенного общества и его основы — человека-гражданина был культ возвышенного и героического, прообраз которого усматривался в античности. Об исторической роли античных образов и об общественном содержании классицизма конца XVIII века во Франции, как известно, писал К. Марк¹⁵.

Его анализ при учете своеобразия российской социальной действительности позволяет нам лучше понять передовое идейное содержание русского классицизма. В исторической живописи А. П. Лосенко, И. А. Акимова, Г. И. Угрюмова с ее патриотической тематикой, в «Нуме» молодого М. М. Хераскова, в «Вадиме» Я. Б. Княжнина, далее в трагедиях В. А. Озерова отражались передовые идеи. Русский классицизм стремился воспевать борцов за отечество и общественное благо против тиранов, почитать в возвышенном виде благородных идеальных патриотов. Недаром А. Н. Радищев придавал большое значение искусству в деле формирования подлинного «сына отечества». Он считал стремление к «прекрасному, величественному, высокому» признаком тех истинных «человеческих чувствований», которые присущи «сыну отечества» и которые он должен в себе развивать, упражняясь в любви к «Наукам и Художествам». Надо, чтобы передовой человек «для очищения вкуса возлюбил бы рассматривание Живописи великих Художников, Музыки, Изваяния, Архитектуры или Зодчества»¹⁶. Несмотря на отрывочность и беглость эстетических высказываний Радищева, мы находим у него наиболее широкое, реалистическое и гуманистическое понимание искусства. Было бы узко сводить его к эстетике классицизма, но в нем наиболее прогрессивно выразились те стремления к простоте и естественности, к общественному служению искусства, его идейное понимание, которые вдохновляли передовых художников и теоретиков эпохи. От воззрений на искусство Радищева во многом отпирывался теоретик классицизма А. А. Писарев. В среде радищевцев из «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» зародилась мысль о памятнике Минину и Пожарскому. Членом этого общества был А. И. Иванов, автор «Единоборства Мстислава с Редедеем» и «Подвига молодого киевлянина». Ф. П. Толстой, один из типичнейших представителей классицизма первой половины XIX века, был близок к декабристам. Русская историческая живопись классицизма была связана с освободительными идеями и вдохновлялась ими. Античные прообразы тем скорее обретали национальные черты, героев древности тем более заменяли свои собственные, русские герои, чем более конкретный характер определенных политических задач получали «вольнлюбивые мечты», чем более человек-гражданин воспринимался как патриот родины. Социально-экономические сдвиги стимулировали рост национального самосознания. Борьба за националь-

ность литературы и искусства характеризует деятельность Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, А. Н. Радищева и других передовых людей второй половины XVIII века.

Это национальное самосознание усиливается в начале следующего столетия. Теперь все настойчивее раздаются требования: «Пусть кисть художника избирает в истории такие предметы, которые могут служить примерами для сограждан его. Пусть резец художника выражает черты великих мужей, бывших во славу его отечества»¹⁷. «Слава отечества воскрешает высокие таланты людей одаренных...»¹⁸, и потому Писарев выбирает из русской истории свои «Предметы для художников». Нетрудно увидеть связь с этим требованием Батюшкова, чтобы пейзажисты писали виды своего отечества.

Решающее значение в росте национального самосознания сыграл патриотический подъем Отечественной войны 1812 года, героический подвиг народа и его победа в борьбе за независимость своей страны. На это справедливо указывал еще В. Г. Белинский¹⁹. В героической обстановке Отечественной войны складывалась и зрела идеология декабристов, наследников Радищева. «Мы были дети 1812 года, — вспоминал М. И. Муравьев-Апостол. — Принести в жертву все, даже самую жизнь, ради любви к Отечеству было сердечным побуждением нашим»²⁰. Эти идеи и выражало в своих лучших созданиях русское искусство, и в изображении «своих Курциев, Сцеволов, Регулов»²¹. «С 1812 года война за Отечество подействовала на умы. Русское, отечественное получило цену в глазах даже любителей иноземного»²². В обращении к национальным героическим образам сказывалась прогрессивная реалистическая сторона классицизма. Вместе с тем понимание общеевропейского значения освободительной борьбы России против Наполеона давало реальное право и основание русским художникам свое национальное возводить во всеобщее, в возвышенный идеал. В классицизме русское искусство осознавало себя как имеющее мировое значение, как проявление в национальном общечеловеческого.

Вместе с тем понятно, что мир гражданских идей и чувств мог лучше всего выразиться в исторической картине, а мир личных переживаний «частного человека», его интерес к повседневному окружению находили свое утверждение в портрете и зарождавшейся жанровой и пейзажной живописи.

В чертах гуманизма, большей психологичности и реалистичности классицизма второй половины XVIII — начала XIX века сравнительно со старым классицизмом сказывался интерес к человеческой личности и миру ее чувств. Это было отражением стремления доказать ценность человека и автономность его переживаний. При этом основывались на естественной природе, то есть на том самом «естественном праве», которое было краеугольным камнем просветительского учения о равенстве людей. Признание же равенства людей, их способности мыслить и чувствовать независимо от сословий и состояний было основой критики крепостничества, главным аргументом просветительского гуманизма. Новиков показал благородство в крестьянине, человеке из народа. Этого человека, а также представителей разночинной интеллигенции он противопоставляет барам-

крепостникам. Это развивает далее Радищев, заявляя: «Я не мог надивиться, нашел толико благородства в образе мыслей у сельских жителей»²³. Это и был подлинный реализм, так как именно своей борьбой за свободу крестьянство поставило перед дворянской интеллигенцией вопрос о человеке, о ценности личности, ее человеческого достоинства, душевных качеств. Эти качества выдвигались теперь как критерий оценки взамен сословного феодального критерия.

Утверждение ценности чувств и внутреннего достоинства личности выражалось более или менее прямо либо косвенно в различных течениях литературы и искусства. Искусство рассматривает человека не только в гражданском подвиге, но и в обычном повседневном проявлении его душевных движений. При этом обращают внимание и на природу, в которой видят прообраз естественности, объект, вызывающий человека на размышления, пробуждающий в нем естественные человеческие чувства.

Поскольку гражданин должен был быть чувствующим, благородным человеком, а благородство лучше всего обнаруживает себя в общественном подвиге, постольку в сознании наиболее передовых людей не было противоречий между человеком-гражданином и человеком — автономной личностью. В искусстве было возможно тесное взаимодействие героизирующей нормативности с поэтизирующей чувствительностью как отражение двух сторон одной, в сущности, проблемы. Это сочетание двух тенденций можно в той или иной мере видеть у лучших художников эпохи. Здесь находили свое выражение передовые, прогрессивные реалистические тенденции искусства этой эпохи. Это единство обусловило ту особую ясность образа и прозрачность формы, которые пленяют нас на высшем этапе развития этого искусства, в первой четверти XIX века. Героическое существует как естественная человечность, строгая закономерность классической формы смягчается внутренней теплотой и лиричностью. И, наоборот, мир чувств и личных переживаний выступает в благородной сдержанности и ясности выражения, обеспечивающей ему объективность и всеобщность.

2

Картины природы играли существенную роль и занимали много места, а часто бывали даже как бы лейтмотивом в литературе путешествий.

Большое значение имели знаменитые «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791). Их необычайный успех повлек за собой ряд подобного рода произведений. Таковы, например, «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» П. И. Сумарокова (1803—1805), «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1800—1802), «Письма Россиянина, путешествующего по Европе с 1802 по 1806 год» Д. П. Горихвостова (1808), «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) П. И. Ша-

ликова, его же «Путешествие в Кронштадт» (1805), «Путешествие от Петербурга до Белозерска» П. Ю. Львова (1804), «Путешествие в Киев в 1817 году» И. М. Долгорукого (1807) и др. Не все они равноценны, но в некоторых находим реальные пейзажные картины.

П. И. Сумароков в своей книге дает проникнутые живым чувством идиллические картины. Для такого его пейзажного восприятия характерно описание особенно понравившегося автору Курска. Город, напоминающий большой сад, воспринимается как прекрасный благодаря своему «сельскому» виду. «О Курск бесподобный! Живописец замучился бы над своею камер обскурою, снимая здешние виды. Сколько перемарал бы он листов бумаги? Сколько истратил бы бокану, яри и гумиду? Вот предстался бы ему излучистый Тускарь, текущий под навислыми кустами по чистому дну и омывающий подошву крутизны, на коей протягивается передняя часть Курска. Вот веселые окрестности, заманивающие взор и являющие на отдалении двадцати верст, кучами деревеньки, рощицы и светящиеся луга. Вот три возвышения, помещающие на себе город. Вот два из оных стоят раскатом, один против другого и подобны масленичным домами. Речка Кур, рассекая их ущелье, разделяет также город на две части, а за нею видна воздымающаяся проспектом величавая Херсонская улица, вокруг коей разбросанные по косоугорю строения перемешаны в тени с зеленеющимися садами. Каждая почти улица открывает сквозь себя какой-нибудь прельщающий предмет, и весь Курск есть не что иное, как картинка, не что иное, как сад, с увеселительными домами»²⁴.

С большим чувством описывает Сумароков цветущую природу Крыма, тем более что он является предметом его книги. По дороге от Айтодора его прельщают «прекрасные места», где «пресекающиеся дорожки или пролегают над твоею головою или многими отраслями к долу извиваются. Переливающиеся с одной скалы на другую родники, с пеною и шумом низвергаются во ущелья. С левой стороны возвышаются громады гор различных видов, а с правой открывается беспредельное море. Везде ландшафт, обольщение, взор в продолжение двух часов не находит отдохновения...» Его пленяют разнообразие видов и сочетание в Крыму естественной сельской природы с «развалинами древности, напоминанием о народах, в нем обитавших...» Путешественник в Крыму «увидит совокупленную Италию с Швейцариею, то, о чем живопись, описание и само воображение слабые подают понятия, он увидит рай на земле и истинное сокровище России»²⁵. Приложенные к книге пейзажные гравюры предоставляли читателю наглядное изображение описываемых красот природы.

Особенно интересно своими многочисленными картинами крымской природы сочинение В. Измайлова. В горном пейзаже его привлекают долины, для которых горы являются окружением и фоном. Он чувствует их очень живописно: «Взгляните, как живость, я едва не сказал душа сего ландшафта, сообщается душе вашей, оживляет приятнейшие мечты воображения и призывает, кажется, кисть живописца». Так изображает он Байдарскую долину и Ореанду, а рассказывая о пленивших его

окрестностях Симферополя, словно сам берет кисть и пишет пейзаж, увлекаясь освещением: «Взгляните с пригорка, где встречаю я всегда тихие часы утра, на город, как будто бы нарисованный среди долины с небрежением мастерской кисти; взгляните, как Салгир, осененный группами райских деревьев, извивается по долинам до крайнего предела неба, где горы протягиваются величественной цепью; взгляните, как свет мешается с тенью...» Так, поэтично описывая пейзаж Крыма, идиллически им воспринимаемый (в Ореанде «вы видите, кажется, картину Албановой кисти и щастливый век мира, воспетый Овидием»²⁶), Измайлов теряется перед грандиозностью Кавказа, который «есть такое зрелище, что я не буду сметь никогда его описать»²⁷.

В тоне и под влиянием таких чувствительных путешествий пишутся даже путеводители, как, например, любопытный «Ручной дорожник для употребления на пути между императорскими всероссийскими столицами...» И. Глушкова (СПб., 1801). Мы находим в нем ряд пейзажных картин городов. Таково, например, описание Новгорода: «В низких берегах покоящееся озеро, тихо текущий Волхов, протоки его и рассеянные в окрестностях монастыри, окруженные густыми рощами, вливают в душу чувствительную нечто весьма утешительное и дают понятие о вкусе первых основателей великого Новгорода. Обозревая одним взглядом множество приятнейших картин, теряешься в удовольствии и желаешь быть если не всегдашним жителем сей прелестной страны, то по крайней мере посетить каждое место. Посмотрите на самый город — какое множество церквей! колоколен! какая смесь белизны с зеленью! везде храмы, всевышнему посвященные! везде сады, прохладу обещающие! едва приметно между ними нечто похожее на палаты, одна только крепость с башнями, выдержавшая все удары времен, темнеет под столетними мхами!»²⁸. Позднее известный П. П. Свиньин напишет книгу «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1816—1828) уже как ряд литературных очерков, как серию пейзажных и жанровых картин города.

Не меньшую роль, чем в описании путешествий, играли картины природы в повестях Н. М. Карамзина и писателей его круга. Повесть «Бедная Лиза» открывается широкой пейзажной панорамой. «Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра; великоленная картина, особливо когда светит на нее солнце; когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густозеленые, цветущие луга; а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнусмая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению деревьев, поют простые унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. Подалее, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь почти на краю

горизонта, синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим»²⁹. Пейзажная картина природы здесь — это одновременно изображение места действия и своеобразное эмоциональное введение в повествование. Карамзин в пейзаже дает переход от ясной, залитой солнцем картины природы к суровым, овеванным меланхолическими воспоминаниями руинам Симонова монастыря, от весны — к «мрачным дням осени». Это движение эмоций как бы вводит нас в соответствующее развитие самого повествования. Эмоциональный пейзаж является лирическим прологом, пейзажной «увертюрой», предваряющей повествование о радостном зарождении и печальном конце лизинной любви. Гуманное утверждение в простой крестьянке любящего и чувствующего человека оказывается вместе с тем и обретением красоты русской природы.

Выражением культа природы была описательная поэзия с ее изображением времен года и описанием садов и ландшафтов. Так, в 1798 году выходит обширная поэма С. Боброва «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсоне», переизданная под несколько измененным названием в 1804 году. В свой перевод книги Ж. Делиля «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (СПб., 1816) А. Ф. Воейков вводит дополнительные строфы, содержащие описание русских садов. Они были продиктованы патриотическим чувством. Воейкова справедливо затронуло беглое и лишенное знания дела упоминание Делиля о русских садах. Вместо одной строфы Делиля, «весьма неудовлетворительной для русской публики», Воейков, якобы от имени французского поэта, помещает свои описания. В них он стремится показать не только наличие в России прекрасных садов, не уступающих прославленному западноевропейским, но и существование своей национальной истории садового искусства, начиная с описания садов царя Алексея Михайловича:

У Россиян кратка прекрасная весна;
 Но сильно действие небесного огня,
 И быстро, быстро зной за хладом наступает;
 Весна нисходит к нам, а к ним она слетает.
 Старинные сады монархов славных их
 Останки славные почтенны ввек для них...
 И вкуса древнего им служат образцами.
 Увеселительный Коломенский дворец,
 Где обитал Петра великого отец,
 И где Великий сей младенец в свет родился,
 И в Вифлеем чертог царя преобразился;
 На берегу Москвы обширный сад густой,
 Лип, вишен, яблонь лес...
 Но императоров потешные дворцы
 Искусства нового суть лучши образцы:
 Волшебством созданный чертог и сад Тавриды,
 Где мило все внутри, где вокруг приятны виды.
 Чесма и Гатчина и дивный Петергоф...
 Где море над головой, где море под ногами,
 Где с львовых челюстей кипящая река

Из бездны мрачная летит под облака
И водометы всей вселенной посрамляет...
Забуду ли тебя, сад Царскосельской славной!³⁰

Далее следует описание садов Архангельского, Кускова, Люблина, Савинского.

Одним из средств закрепления переживания красоты природы становилась пейзажная живопись. С похвалы ей начинается свое стихотворное письмо «Об учении природы» М. Н. Муравьев:

С какою ревностью бежим мы зреть картины,
На коих плавный скат простертые долины
Иль изобильный ток глубокие реки
Живописала кисть художничьи руки!
Отъемя красок блеск и вымысла свободу,
Мы чувствуем еще, что любим мы природу.
Мы склонны похвалы художнику давать,
Который в лоно к ней нас хочет призывать.

Интерес к пейзажной живописи в конце XVIII — начале XIX века проявляется и в том, что ей уделяют внимание в теоретических сочинениях. Так, в переводной работе Архипа Иванова «Понятие о совершенном живописце...», в первой части (перевод А. Фелибена), есть глава о пейзаже (XVII), в которой утверждается, что «буде живопись есть род мироздания, то доказательство сего представляет она ощутительнее в пейзажных картинах, нежели в прочих»³¹. О пейзаже говорится и в книге И. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода...», а А. А. Писарев в «Начертании художеств» не только дает главу «О изображении сельских видов», но и прилагает «Письма о изображении сельских видов» П. Кеппена.

Передовые стремления к изображению естественной природы, к передаче в ее образах живых человеческих чувств сталкивались с идеализацией в истолковании этих проблем в дворянском мировоззрении. Господствующее дворянство трансформировало по-своему передовые идеи и чувства, ограничивая, а порою и искажая их в искусстве. Передовые художники, стремясь воспитывать новых людей и служить обществу, изображать простых людей и природу, принуждены были это делать, по-старому работая в первую очередь для царей и вельмож. Прогрессивные тенденции редко могли выступать в искусстве прямо и непосредственно. Известные возможности открывались, например, в камерном, интимном портрете. В сюжетной живописи попытки М. Шибанова и И. А. Ерменева не получили поддержки. В пейзажной живописи передовое выступает также зачастую в ограниченных, в той или иной мере условных формах. Вместе с тем «портретирование» местности открывает существенные возможности. Трактовка природы в искусстве конца XVIII — начала XIX века отражает борьбу реалистических и идеализирующих действительность тенденций.

Поэтическое чувство природы, признание за нею ценности получили выражение в замене регулярного парка пейзажным.

Вместо переработанной, подстриженной и выровненной природы теперь хотят воспроизводить естественную природу.

В 1770-х годах новые, пейзажные парки начинают решительно вытеснять старые, регулярные сады³². В эти годы кладется начало Гатчинскому и Павловскому паркам, возникает в Царском Селе новый пейзажный парк рядом с прежним регулярным.

Но то, что для Екатерины II и вельможной аристократии было только следованием всеобщей моде, использованием передовой эстетики для новых наслаждений и развлечений, то для передовой дворянской интеллигенции являлось органическим выражением ее нового мироощущения, а порою даже и реальной жизненной практики. Ярким примером этого был известный А. Т. Болотов, писавший свои не только сельскохозяйственные, но и литературные произведения действительно «на лоне природы», в уединении сельской жизни, одновременно с практическим применением своей новой сельскохозяйственной теории и рекомендовавшихся им новшеств. В его знаменитых мемуарах мы находим целый ряд поэтических пейзажных описаний, напоминающих картины современных ему художников.

«Приятное же вечернее время посвящал я опять увеселениям красотами натуры; и чтоб было ими пользоваться и наслаждаться, то удалялся обыкновенно в старинный свой нижний сад, откуда видны были все окрестности и все прекрасное течение извиляющейся нашей реки Скниги. У меня выбрано было к тому особое и лучшее местечко на самом обнаженном хребте горы своей. Тут, сидючи на мягкой мураве, при раздающемся по всем рощам громком пении соловьев, любовался я захождением солнца, бегущего с полей в дома и чрез речку перебирающуюся скотиною, журчанием воды, переливающейся чрез камушки милой и прекрасной реки нашей Скниги. И нередко приходя от того в приятные даже восторги, просиживал тут иногда до самого позднего вечера и до того, покуда прихаживали мне сказывать, что накрыт уже стол для ужина»³³. Болотов как писатель, разумеется, значительно слабее Карамзина в чисто художественном отношении, но он меньше связан литературной традицией и приемами: у него нет того подчеркивания чувствительности и того морализирования, которые в столь большой мере окрашивают описания природы у Карамзина.

Пейзаж у Болотова зачастую упоминается в связи с описанием проделанной им работы по устройству усадьбы и сада и носит конкретный характер. Так, рассказав, как он посадил березы около своего дома, он добавляет: «Некоторые из берез сих и поныне еще растут и, украшая собой мой двор, нередко утешают меня в зимнее время прекрасными инеями и позлащенными от солнца верхами своими»³⁴.

Сквозь литературность образа у Болотова проступает порою живое непосредственное чувство природы. Он чувствует и переживает журчание ручейков весною, цветение яблонь, поэзию распускающихся почек.

Близость некоторых пейзажей в записках Болотова к литературным и живописным произведениям его времени свидетельствует о социальной и культурной опосредованности его восприятия. Но нельзя не видеть реалистических жизненных основ

его сентименталистского культа природы. Болотов, выдающийся ученый-агроном, был одним из первых в России пропагандистов и практиков новых, пейзажных парков. Он устраивал парк Богородицка с 1776 по 1796 год, то есть одновременно с разбивкой нового парка в Царском Селе и с началом созидания парков Гатчины и Павловска. Он сам рисовал вместе со своим сыном Павлом виды Богородицкого парка, выступая, таким образом, и как живописец. «Занятий рисованием Болотов не оставлял в течение всей жизни, а во время пребывания в Богородицке даже частично обучал этому виду искусства других. Есть сведения о том, что крестьяне направляли к нему своих детей для обучения «рисовальному художеству»³⁵. Само устройство пейзажных парков составляло неотъемлемую часть его хозяйственной деятельности у себя в Дворянинове и в Богородицком. Недаром он не только помещает описания и указания по устройству «натурального сада» наряду с сельскохозяйственными рецептами на страницах своего «экономического магазина», но и обосновывает необходимость перехода от регулярного сада к этому новому экономическими соображениями, в равной мере как и эстетическими. По его мнению, натуральный сад не только красивее и «естественнее», но и выгоднее, так как не требует такого постоянного ухода за ним, как регулярный. Он настаивает при этом, чтобы эти сады были «ни английские, ни французские, а наши собственные», сообразные «с главнейшими чертами нашего нравственного характера»³⁶.

Наряду с Болотовым в качестве русского теоретика и пропагандиста пейзажного парка нужно назвать известного архитектора и художника-дилетанта, поэта и музыканта Н. А. Львова³⁷.

О широком распространении пейзажных парков в помещичьих усадьбах свидетельствуют наряду с довольно еще многочисленными их остатками также воспоминания и записки современников. О таких парках с извивающимися дорожками в лесу и кустарнике, с каналами, островами и прочим упоминает в своем путеводителе по Петербургу И.-Г. Георги³⁸, а из путешественников — И. Бернулли³⁹. Для Карамзина же они были доказательством того, что «русские уже чувствуют красоту природы»⁴⁰.

В пейзажном парке строгую архитектуру обработки почвы и распланировки парка террасами или партерами сменяет сохранение естественной неровности почвы. Порою, если место ровное и плоское, даже искусственно устраиваются небольшие пологие холмики, чтобы придать «живописность» рельефу парка. Система параллельных или радиально расходящихся от центров аллей сменяется сетью прихотливо изгибающихся дорожек, как бы протоптанных случайными прохожими. Во всем стремятся создать впечатление «кажущегося беспорядка природы», о котором, как об истинном порядке и гармонии, говорят все поэты и теоретики пейзажных парков. Партеры и ковровые цветники вытесняются натуральными лужайками, правильные бассейны и водоемы — системами прудов с прихотливыми и извилистыми очертаниями берегов. Особенно любят текущую воду: ручейки, сбегające вниз по камням или мирно журчащие среди зелени. Вместо боскетов и палисадов из подстриженных деревьев и кустарника теперь любуются живопис-

ными группами деревьев и раскидистостью их естественных крон. Древесные насаждения уже не образуют аллеи, а располагаются так, чтобы подчеркивать глубину открытого пространства, подобно тому как это делается в живописи, чтобы отметить пространственные планы. Стремление к живописности видов и их непрерывной смене — характернейшая черта пейзажных парков. Разнообразие их видов Болотов противопоставляет скуке и омерзительному единообразию регулярного сада и приводит слова Гиршфельда: «...садовое место... можно почтить полотном, на котором устроитель сада малюет свою картину...»⁴¹. Именно так насаждал позднее П. Гонзага Павловский парк, пересаживая отдельные деревья, komponуя их по формам и цвету листвы. В библиотеке Павловского дворца имеются исключительно интересные акварельные эскизы рассадки деревьев. Непрерывной сменой картин восхищался Воейков в парке имения Лопухина:

Не знаешь, в сад его вошед, чему дивиться,
Куда скорей спешить, над чем остановиться;
Сюда манит лесок, туда приятный луг;
Тут воды обошли приятные вокруг...⁴²

Чувство природы выявляется в таком парке как чувство пейзажа. Природа воспринимается как сама по себе прекрасная, не зависящая от человека данность. Регулярный сад рассчитан на празднества, он — место для церемонных прогулок, его боскеты и палисады являются декорацией, фоном для праздников. Пейзажный парк предназначен для мечтательного созерцания. Сама его декоративная обработка преследует задачи выявить, подчеркнуть естественную красоту природы как объекта созерцания, а не предмета приложения человеческого искусства. Тем самым природа воспринимается как «вид», как картина.

Если раньше сад был как бы продолжением архитектуры на природе, то теперь сами парковые павильоны становятся составной частью, украшением паркового пейзажа. Это античных форм храмы Дружбы, стройные колоннады; над ручьями повисают мостики, и рядом с ними возникают «хижины» и «фермы», подражающие сельской простоте. Эти сооружения превосходно гармонируют с живописно трактованной природой. Меланхолией своих античных воспоминаний они подчеркивают чувствительное, поэтическое отношение к природе. Само создание, строительство пейзажных парков было в России делом рук преимущественно архитекторов классицизма и зачастую начиналось с возведения классицистических построек. Так, сооружением Агатовых комнат с их всяким садиком и затем галереи начинает Ч. Камерон разработку новой, пейзажной части Царскосельского парка. Тот же Камерон кладет начало разбивке Павловского парка в 1779 году; его продолжает и совершенствует в 1810-х годах архитектор и декоратор П. Гонзага.

Архитекторы-классики создают теперь в пейзажных парках чувствительный образ природы. Тем самым классицизм обогащается новой сюжетикой, и его архитектурные формы полу-

чают лирическое и интимное звучание. Чувствительность выявила грацию и нежность в строгости античных форм, поэзию в их простоте и эмоциональность в их ясной четкости и логичности. Архитектоника античных форм связывалась с живописностью пейзажного вида, и, таким образом, классика вписывалась в лирический пейзаж. Здесь надо искать объяснения той исключительной органичности включения зданий классицизма в русский пейзаж, которую мы видим в усадебной архитектуре первой половины XIX века. Реалистическим тенденциям, открытию ценности человека и природы русский архитектурный классицизм обязан в значительной мере тем, что он стал не стилизацией классики, а решением новых жизненных задач, новой и самостоятельной архитектурой, лишь формально говорящей на языке классики.

Сходный процесс развития наблюдаем мы и в пейзажной живописи. И здесь новое, чувствительное, поэтическое отношение к природе, осознание ее художественной объективной ценности будут все более находить язык для своего выражения в приемах живописи классицизма, раскрывая и используя ее реалистические моменты.

Пейзажные парки были замечательными произведениями искусства. Они полны поэзии и красоты. Они были существенным шагом вперед в отношении к природе сравнительно с регулярными садами, так как уже исходили из самой природы. Она выступала здесь в эстетически разъясненном виде. Красивым было естественное, но из естественности выбиралось красивое. Картинность пейзажей такого парка воспитывала умение видеть такие картины уже и в самой природе, то есть пейзажно ее воспринимать. Пейзажные парки стали для первых пейзажистов их «естественной» природой.

4

Возвращаясь к отражению природы в литературе, вспомним, что мы уже отмечали появление в поэзии Г. Р. Державина реальных картин природы вместе с заменой выпрених и отвлеченных аллегорий конкретными образами. Таковы, например, утренняя заря в «Благодарности Фелице», лунная ночь в Петербурге в «Видении мурзы», панорама города в «Оде на шествие по Волхову Российской Амфитриды», замечательные пейзажи в «Прогулке в Сарском Селе», в «Громе», «Осени» и особенно в «Жизни Званской». Даже в том случае, когда картина природы в общей композиции стихотворения играет роль расширенной метафоры, ее конкретность, живописная красочность и изобразительность придают ей характер самостоятельного поэтического пейзажа. Примером этого является «Водопад». «Державин любил природу как живописец, и никакая красота ее не только не ускользала от его взгляда, но оставалась навсегда в его памяти...»⁴³. Но наиболее эмоциональные и пейзажные картины мы находим в произведениях Н. М. Карамзина. В них «новым для читателя явилось открытие природы как источника эстетических наслаждений. Если в русской поэ-

зии природу впервые увидел Державин, сумевший оценить богатство ее красок и звуков, то в прозе — и притом с гораздо большей глубиной и тонкостью — это сделал Карамзин»⁴⁴.

Карамзин был главою литературного течения сентиментализма. Мы видим, таким образом, как противоречиво, в осложненной условностью и идеализацией форме утверждалось новое, живое чувство природы, обогащавшее сознание человека, раскрывавшее ему глаза на окружающие его картины природы. В самом деле, в произведениях Карамзина, а тем более его последователей, наряду с реальными пейзажами много условного и декоративного в изображении природы, порою она сильно идеализирована. Деревне придан, особенно у П. И. Шаликова, далекий от действительности идиллический характер. Сентименталист уже умеет видеть и чувствовать, переживать природу, и в этом заключается его завоевание. Но он ищет в природе только отдохновения и душевного равновесия. Эта литература овевана духом мечтательности и обладает по преимуществу созерцательным отношением к миру. Культ чувства, тонких душевных переживаний порождает интерес к природе, тягу к ней. Мечтатель на лоне природы находит покой и уединение; он счастливо живет, «соединяя вкус с любовью простоты» (М. Н. Муравьев).

«Благословляю вас, мирные сельские тени, густые кудрявые рощи, душистые луга и поля, златыми класами покрытые! Благословляю тебя, тихая речка, и вас, журчащие ручейки, в нее текущие! Я пришел к вам искать отдохновения», — восклицает Карамзин («Деревня», 1791). Эта сельская природа — не только место уединения и покоя, чтения, меланхолических размышлений и не только идеал естественной жизни. В безмятежности и гармонии жизни природы мечтатель усматривает прообраз своей созерцательности и тем самым поэтизирует природу. В ее восприятии он находит не только пищу для морализирования, но и живой отклик своему чувствительному сердцу.

Средством объединения пейзажа и настроения является лирическая музыкальность речи.

Параллелизм между описаниями природы и человеческих чувств приводил порою к такому их уподоблению, что повести приобретали пейзажное наименование, например «Темная роща, или Памятник нежности» П. И. Шаликова (1793).

В литературной критике начала XIX века становится принятым в качестве похвалы сравнивать впечатления от поэмы с прогулкой в прекрасном саду. Такие уподобления применяются к столь разным произведениям, как «Россияда» М. М. Хераскова и «Душенька» И. Ф. Богдановича⁴⁵.

Чрезмерная подчеркнутость, самодовлеющий культ чувств превращаются в неестественную чувствительность, в особенности у последователей Карамзина, не обладавших его талантом и следовавших не столько сильным, сколько слабым сторонам его творчества и реакционности его политической идеологии. Общественное понимание личности у просветителей заменяется у дворянских сентименталистов после Пугачевского восстания узколичным, субъективным. К такому пониманию личности приходит постепенно Херасков, и его же формулирует Карамзин в изречении: «Что может быть человеку интереснее самого себя». Это является вместе с тем заменой социального оптимизма

социальным пессимизмом, отказом от решения в творчестве социальных вопросов, уходом от них в сферу внутренней жизни.

Отсюда противоречивость, столкновение реального, прогрессивного и субъективного, идеализирующего в прозе Карамзина и поэзии Жуковского. Их социальные позиции оказывают ограничивающее воздействие на их творчество.

В прозе Карамзина, в поэзии Жуковского реальный образ природы зачастую подменяется «Ландшафтом моих воображений»⁴⁶. В этом отношении очень характерна уже упоминавшаяся «Деревня» Карамзина. Она наглядно показывает, как культ узколичных чувств идеализирует и субъективизирует реально воспринятую природу в процессе ее художественного отображения. Лирика речи начинает порою замещать ее содержание, становясь самоцелью. Точно так же и у Жуковского реальные картины природы сочетаются с условными и идеализированными. Эта идеализация тем сильнее, чем больше Жуковский стремится не к объективному описанию, а к специфической поэтической картине. Предметом ее изображения становится в таких случаях не столько природа, сколько само чувство воспринимающего ее поэта. Оно как бы одушевляет самую природу, окрашивая ее в романтические тона и в этой эффектной драматизации наполняя ее религиозным и даже мистическим содержанием.

Классицизм XVIII — первой половины XIX века сказался наиболее ярко и прогрессивно в искусстве. Русский сентиментализм был литературным течением, и лишь известные его черты мы видим в живописи, в частности пейзажной. Учитывая трактовку природы в литературе, в известной мере сопоставляя ее с трактовкой в искусстве, нельзя отождествлять явления литературы и искусства. Существенно принимать во внимание различие в возможностях и задачах литературы и отдельных видов искусства, их специфику.

Наряду с неестественным разбуханием чувствительности имело место и одностороннее, также уводящее от действительности, преобладание рационализма. В узком проявлении классицизма верность деталям, частного как бы растворялась в условности целого. Получалось надуманное, холодное искусство, в котором априорное господствовало над идущим от жизни. Одновременно с реалистическим в своей основе развитием искусства мы видим проявления одностороннего направленного, разного рода идеализации действительности. В каждой из них субъективная, ограниченная сторона художественного движения, его исторически обусловленная форма начинали довлеть над его объективной стороной. К той или иной степени идеализации действительности скатывались писатели и художники, в силу тех или иных причин отходившие от передовых идей либо подчинявшиеся требованиям, давлению господствующей официальной идеологии.

В дальнейшем, рассматривая творчество отдельных художников-пейзажистов, мы увидим выражение как передовой, так и отсталой идеологии, увидим и борьбу реалистических и идеализирующих тенденций в творчестве того или иного художника. Важно суметь уловить объективно ценное содержание за большей или меньшей условностью его проявления, по-

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

нять, как оно выходит за пределы исторически обусловленной формы своего возможного выражения и становится вкладом в художественное познание мира, в развитие русского искусства. А понять это можно, лишь осознав связь нового отображения природы с передовыми освободительными идеями, разглядев черты демократизма и народности в первом постижении красоты действительной природы.

СЕМЕН ЩЕДРИН И ЕГО КРУГ

1

Идиллическая картина деревенской природы, представлявшаяся А. Т. Болотову в часы отдохновения, довольно похожа на те программы по ландшафтной живописи, которые с конца 60-х годов начинают все чаще встречаться в архивных документах Академии художеств. Так, например, программа 1768 года предлагает изобразить «вид протекающего источника с молодыми земледельцами обоюго пола и с паствою»; программа 1769 года — «зеленеющее поле с протекающим источником, в стороне часть роши, под тению которой отдыхающий скот»; программа 1777 года — «представить время после полудни в четыре часа и остановившихся пастухов близь корчмы для отдохновения» (по ней же в 1781 году писали свои картины И. Якубовский и П. Васильев). В 1781 году В. Ф. Зяблов выполняет программу: «представить вечер, при захождении солнца возвращающихся пастухов с своею паствою через ручей, в деревню». Программа 1787 года предлагает «представить в летний жаркий день при захождении солнца пастухов, прогоняющих свой скот в город, а иных остановившихся при речке на лугах для отдохновения» и т. д.⁴⁷ Речки и ручейки, а также стада с пастухами как символ мирной идиллии, идущий еще от античной поэзии, и вместе с тем как признак простоты и естественности являются неотъемлемой принадлежностью каждой программы. Такие изображения и называются обычно в документах «ландшафты со скотиною». Из выполненных по этим программам учениками Академии художеств работ до нас дошла только одна — картина М. М. Иванова 1770 года⁴⁸. Это еще очень робко и слабо написанное будущим крупным пейзажистом произведение представляет большой интерес как переход от декоративного панно к пейзажной картине. Текст программы определял задание как в основном аллегорически-декоративное, лишь «украшенное» пейзажными мотивами. Он гласил: «Оливковое дерево, на котором повешены кирасы, сумы и другие военные знаки с именем на оных ея величества, под оным несколько военных людей и пастухов с пастушками, играющих на их инструментах и веселящихся, украшенное солнечным сиянием, лесом, полями и ручьями»⁴⁹. Традиционно декоративно расположив на главном плане дерево с прихотливо изогнутыми ветвя-

ми, Иванов изображает на фоне пейзаж идиллического порядка. «Украшение» и украшаемое имеют тенденцию обменяться своими ролями; аллегорически-декоративное панно стремится стать ландшафтной картиной.

Как же происходило обучение пейзажистов в Академии художеств? Среди руководителей в первые полтора десятилетия существования Академии не было пейзажистов. А. Перезинотти, ставший профессором Академии художеств с 1766 или 1767 года, был мастером-декоратором и преподавал в Академии перспективную, а не ландшафтную живопись. К числу его учеников можно отнести таких перспективистов, как Ф. Д. Данилов или Я. Г. Фарафонтьев, как Семен Щедрин или М. Иванов, даже и официально числившихся ландшафтными художниками. Однако весьма показательно, что ландшафтные программы начинают фигурировать в документах Академии только после появления в ее стенах Перезинотти. Помимо обучения перспективе он мог, как это делали и до него другие педагоги, указывать ученикам на признанные произведения пейзажной живописи как на образцы. Как известно, в академической системе преподавания следование образцам играло важную роль. Так было и в отношении обучения ландшафтной живописи. Рисование природы с натуры даже значительно позднее допускалось и рекомендовалось только как чисто школьное упражнение, подобно рисованию с натурщиков, или как этюдное собирание материала для картины. Сам же пейзаж должен был «сочиняться» из взятых отчасти с натуры «чертежей», отчасти с классических образцов мотивов, подобно исторической картине.

В качестве таких образцов фигурировали работы популярных в XVII и XVIII веках во всей Европе художников Ф. Цуккарелли, А. Локателли, К.-П. Берхема, П. Боута, Ф. Мушерона и других⁵⁰. Они культивировали особый вид условного идиллического пейзажа, и в их картинах голландская жанровость, в частности животный стаффаж, сочеталась с мотивами пейзажа римской Кампаньи с его руинами. Классическую строгость пейзажа они смягчали лиричностью сельской идиллии, эмоциональностью эффектов освещения, изображая обычно вечер и закат солнца. Это было как раз то, чего хотела Академия художеств, та мера «естественности» и «простоты», которую она могла воспринять и рекомендовать своим питомцам. Это был своеобразный путь перехода от пейзажного декоративного панно к ландшафтной картине.

Воспитанное на далеком от жизни искусстве, художественное мышление академистов на первых порах самую естественность брало не из жизни, а из художественной традиции. Поэтому русскому ученику зачастую в качестве «естественного» пейзажа предлагали «представить близь рощи Рюиню старинного замка, на пригорке стоящего, который окружают нивы и поля, украшенные кустарниками, где небольшая речка извивается между оным замком и полями»⁵¹. Такие ландшафты ученики Академии, никогда не видавшие в натуре ни «рюин замков», ни «старинных каменных мостов», могли сочинять только по картинам и эстампам.

В Академии художеств в первые годы ее существования еще не было разделения по родам живописи, а имелся лишь об-

щий живописный класс. Пейзажные программы давались, как мы это увидим на случаях с С. Щедриным и Ф. Алексеевым, тем из учеников, которые обнаруживали «вольную кисть, но, не приучив себя к верному контуру академических фигур», считались непригодными для исторической живописи. Так рекомендует поступать инструкция А. И. Мусина-Пушкина 1795 года⁵². Но уже самый факт посылки пейзажиста С. Щедрина в 1767 году за границу в числе первых пенсионеров по новому уставу свидетельствовал о растущем признании ландшафтной живописи. В иерархии родов живописи она считается менее важной, чем историческая или портретная, но уже заслуживающей большего внимания, нежели живопись «цветов и фруктов», то есть натюрмортная⁵³. Поэтому специализирующегося по пейзажу посылают для окончательного усовершенствования за границу. Возвратившись в 1776 году из Италии, Щедрин назначается «обучать пейзажный класс»⁵⁴, который, вероятно, с этого времени обретает самостоятельное существование наряду с классом перспективной живописи, как раз в том же году получающим руководителя Г. Серебрякова. Наконец, в 1799 году учреждается специальный граверный ландшафтный класс «под распоряжением адъюнкт-ректора С. Щедрина», в котором гравированию обучает И.-С. Клаубер⁵⁵. Граверный ландшафтный класс «учрежден был по высочайшей воле главнейше для гравирования видов императорских дворцов и садов»⁵⁶, преимущественно по картинам Семена Щедрина. Покровительствовавший Щедрину Павел I хотел видеть в нем придворного паркового живописца. «Пример двора священ вельможам, богачам; во всех родилась страсть изящная к садам»⁵⁷. Они хотят иметь у себя в усадьбах таких же «придворных» живописцев, изобразителей парков. Так, у А. Б. Куракина в его Надеждине работают Н. Малютин, В. П. Причетников, Я. Я. Филимонов, по картинам которых делается гравированный альбом видов усадьбы⁵⁸. О таком же домашнем живописце, но крепостном, Григории Озерове, упоминается в «Рассказах бабушки» Д. Благово.⁵⁹ У Державина в «Жизни Званской» среди приятностей сельского времяпровождения фигурирует рассматривание подобных произведений, когда

...художники молодые
Работы кажут их на древе, на холстине,
И получают в дар подачи за труды:
А в час и денег по полтине.

В переписке по поводу приглашения Причетникова в Надеждино дается обоснование, почему в поместье надо иметь именно ландшафтного живописца: «...историческое искусство не могло бы быть приятным в сельском пребывании, где ежедневно встречаешь такие виды, которые у себя на стенах иметь желаешь...»⁶⁰. Таким образом, предметом, объектом изображения складывающейся пейзажной живописи становилась в первую очередь парковая природа. Она была теперь существенно отлична от той, с которой имел дело М. И. Махаев, изображая регулярный сад Царского Села и дома на Каменном острове гр. Бестужевой-Рюминой или руководя зарисовкой Кускова. Ее отличие заключалось, во-первых, в гораздо большем количестве

собственно природы и, во-вторых, в пейзажном картинном характере нового парка. Махаев изображал парки так же, как и городские ведуты, поскольку в самом регулярном саду господствовала архитектура дворца или садовых павильонов. Теперь, как отмечалось выше, архитектурные мотивы становились, наоборот, составной частью пейзажа. Природа не только принимала естественный вид, но из окружения и «украшения», из «пейзажной обстановки» все более превращалась в основной объект изображения.

Стремление связать дворец или загородный дом с парком выражалось в своеобразном введении природы в интерьер в виде пейзажных боскетных росписей. Пейзажисты конца века наряду с картинной живописью занимались и декоративными росписями. В их картинах не только сохранялись значительные декоративные моменты, но они порою представляли собою фактически декоративные пейзажные панно.

Таким образом, и требования жизни и характер сюжета вели к тому, что в парковых изображениях происходило своеобразное слияние, сочетание обоих доселе разделенных видов зародышевого пейзажа — ведутного и декоративного. Это слияние не означало отмирания ни пейзажной декорации, ни перспективной живописи. Но в их сочетании, в соединении декоративных и видовых задач совершалось становление пейзажа как такового.

Задача изображения царских летних резиденций и помещичьих усадеб ограничивала сюжеттику и возможности первых русских пейзажистов. Но в конкретных социальных условиях их времени и определенном этими условиями понимании характера и смысла ландшафтной живописи направленность на изображение парков играла прогрессивную роль. В отображении парковой природы русский художник самой стоявшей перед ним задачей направлялся на передачу реальной действительности, в то время как культивируемый в Академии художеств «чистый» пейзаж со «свободным» сюжетом понуждал его выдумывать картину природы и притом чужеземной по преимуществу. И сюжет и мотивы такой «сочиненной» пейзажной картины были взяты, вначале во всяком случае, не из природы, а с живописных образцов. В парковом же пейзаже перед художником была хотя и приукрашенная, но все же живая, им наблюденная и к тому же русская природа. Он, разумеется, делал с натуры зарисовки вида местности, парка, которые затем перекомпоновывал в своей картине. Снятый с натуры вид дополнялся и «украшался» отдельными расположенными по требованиям композиционных правил деревьями, группами людей и животных для оживления вида и т. п. Но все же в основе пейзажного изображения лежала не только реальная, но и национальная действительность. Это был, таким образом, определенный шаг на пути к реальному изображению пейзажа. Реалистическая тенденция выступала здесь в классовой ограниченной форме мышления, признававшего только природу парка. Но именно то обстоятельство, что русская природа представала перед художником как парковая природа, делало для него пейзажный парк его собственной естественной природой. На изображении парков только что становившаяся русская пейзажная живопись при-

обретала уже национальный характер. Таковы были те конкретные условия и предпосылки, в которых складывалось творчество первого русского пейзажиста С. Ф. Щедрина.

2

Семен Федорович Щедрин (1745—1804)⁶¹ по справедливости может быть назван родоначальником русской пейзажной живописи. Он был первым вышедшим из Академии художеств признанным пейзажистом и стал первым же ее профессором пейзажной живописи, руководителем специального класса, обучившим не одно поколение пейзажистов. В своем творчестве он решил выдвинутые его временем художественные задачи, создав русскую пейзажную парковую живопись, в которой нашли свое выражение то новое мироощущение и то складывавшееся пейзажное восприятие природы, речь о которых шла в предыдущей главе. Созданная им композиционная система пейзажа надолго стала признанной и канонической в Академии художеств, сделалась школьным правилом. Его картины, воспроизводимые в гравюрах, пользовались большой популярностью. Написанные им самим и учениками по его образцам пейзажно-видовые росписи и панно украшали не только дворцы, но и многие помещичьи усадьбы. Своим творчеством Щедрин вводил пейзажную живопись в культурный обиход образованных русских людей, воспитывал интерес к пейзажной живописи и понимание ее. Это его большая историческая заслуга.

Лейб-гвардии «Преображенского полку солдатский сын»⁶² С. Ф. Щедрин был принят в Академию в 1759 году⁶³. Можно думать, что имевший протекцию солдат-гвардеец устроил сына в только что открывшуюся Академию художеств, желая дать ему привилегированное художественное мастерство. В 1761 году Щедрин был в 3-м гравировальном классе, а в 1764 году переведен в класс орнаментальной скульптуры⁶⁴. Вероятно, Щедрин обнаружил в дальнейшем большие художественные способности, чем это требовалось от мастера-ремесленника, так как в 1765 году был переведен в живописный класс. Его определили, однако, не на историческое, а на считавшееся менее ответственным «ландшафтное художество»⁶⁵, как не требовавшее «верного контура академических фигур», то есть, очевидно, как слабо владевшего рисунком. Необходимо отметить, что в дальнейшем рисунок не будет сильной стороной творчества Щедрина; в его работах скорее следует выделить «вольную кисть», то есть ту живописность, которую мы увидим в его больших декоративных панно. В Академии Щедрин не имел определенного учителя, можно лишь предполагать, что на «ландшафтное художество» его направил Г. И. Козлов, с 1762 года ставший преподавателем Академии и как раз в 1765 году руководивший живописным классом. Подбирая себе учеников, он, очевидно, выбрал и Щедрина⁶⁶. Во всяком случае, направление Щедрина на «ландшафтное художество» оказалось очень удачным. Уже через два года он с успехом выполняет программу «Поле с протекающим ручьем», получает за нее Вторую золотую медаль⁶⁷ и в июле 1767 года вместе со скульптором Ф. Г. Гордеевым,

архитектором Алексеем Ивановым и гравером И. Мерцаловым отправляется в Париж.

Из рапортов и донесений пенсионеров⁶⁸ мы узнаем об их путевых приключениях и о работе за границей. К сожалению, они не содержат в себе суждений о виденных по пути произведениях искусства. В Париже пенсионеры были представлены русскому послу Д. А. Голицыну — любителю искусства, писателю, разделявшему передовые идеи Д. Дидро; этому последнему Академия поручила ведать своими пенсионерами. Дидро определил Щедрина к популярному в то время итальянскому баталисту и пейзажисту Казанове, в доме которого Щедрин и поселился. Ф.-Дж. Казанова⁶⁹ (1727—1802) в своих пейзажах исходил от К.-П. Берхема и Х.-В.-Э. Дитриха, а порою и прямо им подражал. Работая в его мастерской, Щедрин окончательно освоил, закрепил и развил то, чему обучался в Академии. У Казановы Щедрин пишет «копии с славных картин», в том числе и с работ своего учителя. Одна из копий известного оригинала, «Стадо у развалин» (Русский музей), дошла до нас.

На выставках Салонов, которых за время пребывания Щедрина в Париже было две, в 1767 и 1769 годах, он знакомится с романтическими «Гаванями» Ж. Верне и декоративными пейзажами Г. Робера, только что вернувшегося из Италии и входящего в моду.

Большое значение в сложении вкусов и художественных воззрений Щедрина должны были сыграть передовая эстетика реализма, требование отображения в искусстве повседневной действительности, которые проповедовали Дидро и Д. А. Голицын. Последний «читал свои сочинения», очевидно, трактат «О пользе, славе и проч. художеств», который он послал в 1766 году в виде письма в Академию художеств. В этом трактате, чрезвычайно близком воззрениям Дидро, Голицын утверждал, что «натура вся прекрасна» и, следовательно, в пейзаже надо изображать не только одни внешне красивые предметы: «Красное дело молодость, красное дело старость»⁷⁰. Обращая внимание молодого пейзажиста на необходимость поисков красоты не только в классических образцах, но и в действительности, Дидро и Голицын, несомненно, указывали ему на пример голландских и фламандских художников XVII века. Ими тогда увлекались последователи воззрений Дидро. Для Щедрина это означало усиление уже заложенных в его творчестве моментов идиллической «естественности». Щедрин в Париже не только копирует и изучает чужие произведения, но, главное, работает самостоятельно: «Рисует с дерев, гор и прочих мест, приличных к пейзажу, такожде и с животных некоторых красками пишет». В рапорте от 9 ноября 1768 года сообщается: «Г. Щедрин, рисовавши в летнее время хорошего вида мест, с которых рисунков пишет ныне картины, а иногда композирует различные сюжеты, которые задает ему учитель»⁷¹. К сожалению, две написанные им таким образом картинки, о посылке которых он сообщил Академии⁷² и которые он сделал «по совету господина Дидерота и моего учителя», не дошли до нас. Среди изображавшихся им «хорошего вида мест» могли быть и парки Версаля, о посещении которых упоминается в рапортах.

Так, полные богатых впечатлений и усердного труда, проте-

кают годы пребывания Щедрина в Париже до 25 сентября 1769 года, когда он в числе других пенсионеров по требованию Академии отправляется в Рим. Их путешествие также описано в совместном рапорте⁷³. В Риме Щедрин понал уже в иную художественную атмосферу — в обстановку утверждающегося классицизма, для которого «простота» и «естественность» заключались не столько в повседневной окружающей действительности, сколько в античности.

И. И. Шувалов, отставленный давно от Академии и живший в Риме, но все еще живо интересовавшийся своим детищем и ее питомцами, ходатайствуя о продлении пенсионерам срока их пребывания за границей, пишет: «Школа художеств греческая, с парижскою весьма разнствует, и они, может быть, сожалеют, пробыв в последней столь долгое время и не чувствительно получив французской в художествах вкус, которого знатоками и самими французами, здесь находящимися, не опробован»⁷⁴.

Срок пенсионерства Щедрина был продлен до марта 1772 года. Но Щедрин пробыл в Италии сверх срока своего пенсионерства довольно продолжительное время — до 1776 года, живя уже на свои средства⁷⁵. Рапорты пенсионеров из Рима сообщают ряд сведений о работах там Щедрина, но не указывают, чтобы он у кого-либо учился. Поэтому, надо думать, что работал он там уже самостоятельно, рисуя с натуры «древности» и различные виды и komponуя по ним картины. Так, из рапорта 5 августа 1770 года мы узнаем, что он «находился в изображении картины своей композиции» «гористые места с протекающими источниками»⁷⁶. Рапорт 9 января 1771 года сообщает, что «господин Щедрин в рисовании древностей как в Риме, так и вне Рима в прошлый 1770 год осень употребил два месяца в Тиволи для рисования с натуры. Нынешние холодные времена за необходимостью в своем доме рисует все то, что к его роду принадлежит»⁷⁷. И, наконец, из рапорта 19 мая 1771 года узнаем, что «господин Щедрин упражняется в копировании разных видов с натуры, а притом с ноября пишет на дому красками»⁷⁸. Там же сообщается о намерении пенсионеров перед отъездом в Россию поехать в Неаполь и прославленную недавними раскопками Помпею, а также и «в другие некоторые около одного примечания достойные города».

Написанные в Италии живописные композиции Щедрина до нас не дошли. Сохранилось лишь несколько рисунков, изображающих целые виды или отдельные зарисовки деревьев, а также две акварели и две сени. В них сквозь усвоенные приемы ясно проглядывают живое восприятие и увлечение натурой.

Итальянскую природу, которую Щедрин до того знал лишь по копированным пейзажам, он увидел теперь в очаровании живой красоты, как поэтическую реальность. «Гористые места с протекающими источниками», руины и каскады, «мосты старинной архитектуры», которые он рисует, пастухи и погонщики, всадники и слушающие игру мандолиниста девушки, которыми он населяет свои пейзажные наброски композиций, — все это теперь уже не изображение школьных «образцов», не картинные мотивы, а живая реальность. Мотивы декоративного пейзажа предстали перед молодым художником как виды с натуры и стали предметом его усердных зарисовок.

Рассматривая в последовательности рисунки Щедрина, сделанные в годы пребывания его в Италии, мы можем видеть, как шел процесс овладения им натурой и как развивалось пейзажное восприятие природы.

Щедрин приехал в Италию с определенной художественной подготовкой и умением. Уже самые первые рисунки, как, например, красивая сепия «Альбано» (1770, Третьяковская галерея), свидетельствуют о значительном уровне мастерства и вместе с тем о преимущественно декоративной интерпретации природы. Деревья с их пышной и условно обобщенной листвой как бы взбегают вверх на гору. Поросшая деревьями скала слева и вздымающиеся на вершине пинии также нарядно декоративны и придают рисунку динамичность. Проложив основные массы и световые пятна кистью, Щедрин легкими штрихами, как бы «мазками» пера, передает пушистость зелени, округлость ее очертаний. Он работает пером, как кистью. Черты живописности и декоративности особенно сказываются в рисунках карандашом на зеленой бумаге с белильной подцветкой.

Реальный вид трактован декоративно и в рисунке «Пинии» (1771, Русский музей). Деревья изображены как бы гордо возносящимися вверх, что достигнуто понижением горизонта. Деревья и скалы сдвинуты влево, а в правой части рисунка изображена даль с озером у горизонта. Сама трактовка пространства носит здесь световоздушный и декоративный характер. Прекрасный рисунок «Руины» (1772, Русский музей) построен на пятнах света и тени и привлекает декоративным эффектом свисающих с руин гирлянд плюща. Шумно и нарядно низвергается вода в сепии «Водопад в Тиволи» (1773, Русский музей). Но в ряде больших композиционных рисунков с сюжетно развитыми мотивами пейзажа наряду с декоративным началом появляется и собственно пейзажное, видовое. Это горизонтального формата рисунки с декоративным деревом на первом плане и с античными руинами на главном, втором плане, с дорогами и ручьями, зигзагообразно уходящими в глубину.

Сохранился рисунок белилами на темно-серой бумаге, являющийся штудией фигур всадников, часто встречающихся в композиционных набросках пейзажей. Но особенно интересны два больших рисунка (1776, Русский музей) — штудии деревьев, в которых Щедрин старательно передает листву, изгибы стволов и сучьев, свисающий с ветвей плющ. Они свидетельствуют о возросшем интересе к предметности. Но Щедрина также увлекают красота и декоративная выразительность кривых линий, узорчатость листвы, мягкой пушистой зелени, которую он передает тонкими переходами карандашной штриховки. Очень красивое и, очевидно, намеренное композиционное размещение дерева на листе в обоих рисунках подчеркивает сочетание в них тщательного воспроизведения природы с привычной декоративностью. Но она уже не господствует, а является скорее средством выражения художественности восприятия, утверждения красоты природы.

Щедрин сумел тонко почувствовать и передать мощную красоту и выразительность больших деревьев с их раскидистыми кронами, тонкое изящество отношений мелкого кружева листвы к общим массам. В этих рисунках мы впервые встречаемся с

тем мотивом, который впоследствии будет так увлекать М. Лебедева и А. Иванова.

Изучение природы сказывается и в суховатых акварелях, изображающих античный храм в Сегесте.

Значительно больше собственно видового начала и меньше декоративности, нежели в рассмотренных выше композиционных пейзажных рисунках, в рисунке 1775 года («Итальянский пейзаж», Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), изображающем дорогу с погонщиком и мулом на ней и город вдаль на фоне гор. В большей четкости контуров и распределении пространства на планы видно воздействие классицизма, однако не очень значительное. Восприятие Щедриным классицизма за время его пребывания в Италии было невелико; оно не поколебало тех основ, которые были заложены в художнике ранее, но скорее развило их, облекши в более крепкую манеру исполнения. Главным же было то видовое начало, которое мы отмечали в рассмотренных рисунках. Ему предстояло развиться и в дальнейшем творчестве художника. Об этом свидетельствуют уже первые работы Щедрина по возвращении его на родину.

3

Тотчас по возвращении из-за границы Щедрин получил «назначенного» с определением его по ходатайству Г. И. Козлова преподавателем в Академию художеств⁷⁹ и был направлен в «Кабинет ее величества» писать виды дворцов и парков. Одновременно ему была предложена программа на звание академика: «Представить полдень, где требуется скот, пастух и пастушка, частью лес, воды, горы кусты и проч»⁸⁰. Это была, таким образом, знакомого нам типа программа идиллического «ландшафта со скотиною». Она отличалась от полученной в свое время Щедриным при окончании Академии только меньшей детальностью и определенностью. Можно думать, что из уважения к нему, как к вернувшемуся пенсионеру, ему дали программу настолько мало конкретизированную, чтобы он легко мог использовать при ее исполнении любой из своих итальянских этюдов или композиционных набросков. Щедрин действительно поступил так в создании своей картины, за которую и получил в 1779 году звание академика. Эта картина известна под названием «Полдень» (Русский музей)⁸¹. В собрании И. С. Зильберштейна в Москве имеется совершенно сходная с ней небольшая картинка, в которой есть все основания видеть эскиз большой картины Русского музея и которую удалось определить как вид в окрестностях озера Неми⁸². Таким образом, Щедрин в своей программной картине трактует традиционную тему условного «ландшафта со скотиною» как перекомпоновку реального вида. Это свидетельствует о передовом, прогрессивном характере его творчества.

В эскизе и в картине мы видим пейзаж, в центре которого на главном плане расположена большая группа деревьев. Их стволы образуют своего рода аллею, а кроны сливаются в одну массу, эффектным темным пятном рисующуюся на светлом

небе. Сзади этой группы деревьев видно большое озеро Неми, замкнутое у горизонта полосой берега и далее горами. По бокам же зрителю раскрываются как бы еще два пейзажа. Справа — руины античного храма и мост со статуей; по мосту идет нагруженный бочками вина ослик, сзади фигура погонщика и еще один осел. У подножия деревьев сидит пастух, чье стадо расположено отчасти под деревьями, а отчасти в левой половине картины. Здесь образуется как бы второй самостоятельный пейзаж с ручьем на первом плане. Таким образом, в картине имеется как бы ряд частных изображений вокруг импозантной декоративной группы деревьев, придающей композиции единство⁸³.

«Построенность» композиции сказывается в ее центричности и ясной распланированности. Все это придает изображению обобщенный и даже несколько нарочито торжественный характер. Он естествен в картине, писанной на звание академика, в которой Щедрин хотел показать, что владеет «благородным стилем». Однако сквозь черты условности в пейзаже проглядывает искренность, поэтического переживания природы и даже ее идиллического мотива. Эта искренность чувства более ощущается в эскизе с его свежестью и живостью. Естественность восприятия природы чувствуется в изображении водной глади озера со скользящей по нему лодкой и в особенности в трактовке большой группы деревьев. Они, очевидно, особенно интересовали художника. Щедрин с большой тщательностью и любовью выписывает их листву мелкими, быстрыми, динамическими мазками. Вместе с тем его привлекает декоративность большой, как бы пушистой купы листвы. Эту декоративность он передает и в круглящихся очертаниях, и в особенности в прихотливости контура в целом. В главной группе деревьев мы видим то же сочетание любовного изучения природы с традиционной декоративностью, что и в сделанных в Италии рисунках деревьев.

Создание предварительного законченного эскиза, вернее — написание картины предварительно в малом виде, свидетельствует о том, насколько серьезно подошел Щедрин к решению своей задачи. Еще полный живых впечатлений от недавно оставленной природы, он легко и свободно создал по натурным рисункам эскиз картины. Эскиз получился настолько удачным и удовлетворившим художника, что тот уже не перерабатывал его, а прямо по нему написал картину. Щедрин лишь добавил второстепенную деталь — группу деревьев вдаль слева, а главное внимание сосредоточил на отделке, на тщательности выполнения картины. При этом усилились черты декоративности, особенно в трактовке центральной группы деревьев. Их листва стала более пушистой, выступающие из нее ветки изогнулись, как завитки орнамента. Мазок потерял свою живость, гамма цветов, довольно яркая в эскизе, стала более притушенной. Лежащая в ее основе трехцветка планов (коричневый, зеленый, голубой) приобрела некоторую декоративность. Листва деревьев в соответствии с этим трактуется в переходах от рыжеватых тонов выступающих вперед частей к зеленым и далее голубым. Легкость и воздушность переходов этих тонов зелени будет в дальнейшем характерна для картин Щедрина. Но мы не найдем

в них уже той статичности и симметрии, которые отличают программу. Их композиция будет вырастать из решения тех видовых задач, интерес к которым проявился уже в программе, но еще был подчинен ее традиционному характеру.

Таким образом, то назначение, которое получил Щедрин, — писать виды дворцов и парков — соответствовало его пейзажным стремлениям, его интересу к видописанию. И хотя эта работа, очевидно, задержала выполнение программы, она, возможно, повлияла на видовое ее решение. Но если писание видов отвечало устремлениям Щедрина, то это еще не значило, что оно сразу могло привести к удачам. Как раз наоборот, первые виды Царского Села получились сухими, робкими и статичными. Не только архитектура, но и природа вышли в его рисунках какими-то безжизненными⁸⁴. Очевидно, одного приобретенного умения оказалось недостаточно, нужно было сначала овладеть новыми мотивами, изучить северную русскую природу, изображать которую Щедрин не имел возможности ни во время пребывания в Академии, ни во время своего пенсионерства. Лучший из рисунков царскосельских видов — «Вид Большого дворца со стороны озера» показывает, что Щедрин еще не освоился с русской природой. Художник изобразил деревья на острове приемами своих итальянских рисунков, и естественно, что они получились безжизненными и отвлеченными. В изображении же дворца, требовавшем точности и соответствия натуре, он протокольно сух. Оба момента — видовой и эмоциональный — оказываются трактованными в разных планах и не связанными между собой.

Понадобились длительное время и упорный труд, чтобы овладеть новыми мотивами, родной природой. Надо было вжиться в эту природу, в парковые мотивы, чтобы их изображения превратились в художественно-образные пейзажи. Надо было осознать своеобразие русского паркового пейзажа придворных резиденций, проникнуться очарованием его одновременно реальной и декоративной природы, ощутить и пережить ее образ. Это не могло, конечно, прийти сразу же. Так, еще в картине «Паульлуст» (1780, Павловский дворец-музей), открывающей собой серию павловских видов, Щедрин дает лишь внешнее изображение, которому только декоративный мотив развесистого дерева на первом плане придает черты художественности. В «Виде в окрестностях озера Неми» Щедрин мог видовые моменты укладывать в хорошо известную, выработанную схему. Теперь же новизна сюжетов требовала новой оригинальной композиции. Надо было создать такое построение, которое позволило бы при единстве изображения передать в нем множественность и сменяемость видов пейзажного парка. Сравнивая гуашевые пейзажи Павловского парка 1791 года с картинами на те же сюжеты 1795 года, замечаем, как постепенно вызревает композиционное построение вместе с овладением образом. Если в гуашах 1791 года характерное для Павловского парка сочетание ряда отдельных видов уголков парка передается еще довольно механически, как простое их расположение рядом в вытянутом изображении, то в более поздних картинах наблюдаем их объединение в целостную композицию, проникнутую поэтическим пейзажным восприятием природы.

До сих пор среди картин Щедрина были известны лишь изображения царских резиденций. За последнее время обнаружены два пейзажа из тех «разных видов английских садов» в имениях П. Г. и А. Г. Демидовых под Петербургом, о которых упоминает П. П. Чекалевский как о «заслуживающих примечания»⁸⁵.

Один из этих пейзажей, картина Русского музея, числившаяся ранее как «Вид Мариентала в Павловске» и датированная 1791 годом, ныне определен как «Вид в усадьбе П. Г. Демидова «Сиворицы» под Петербургом»⁸⁶. Другим видом имений Демидовых, возможно Тайцы, автор этих строк склонен считать новый пейзаж, поступивший в 1949 году в Третьяковскую галерею и названный «Вид в окрестностях Петербурга». Первый из этих двух пейзажей не вносит чего-либо нового в наше представление о ранних парковых пейзажах Щедрина, недаром он и считался видом Павловска. Зато второй, если признать его работой Щедрина, в чем мы убеждены⁸⁷, заставляет нас думать, что поиски художником образа русской природы шли гораздо сложнее и более разнообразными путями, чем до сих пор полагали.

Картина представляет сельский вид с рекой, осененной большими раскидистыми деревьями и прегражденной в глубине плотиной. На первом плане на берегу — фигура женщины с ребенком, а в реке — скот на водопое. На главном, втором, плане справа видны высокие избы деревни и около них многочисленные фигурки: хоровод пляшущих девушек и юношей, сидящие и стоящие около изб, пастух со стадом и т. п. — типическая сцена сельской идиллии. Вдали, в прорыве между деревьями, виднеется холмистая местность с какими-то роскошными строениями (вероятно, условное изображение барской усадьбы): все это замыкается горами на горизонте, возможно, обозначающими Дудергофские высоты.

Изображение в целом проникнуто теплотой и искренним живым переживанием мотива. Оно свидетельствует о реалистичности подхода художника к своей задаче, несмотря на всю условность как сельской сцены, так и передачи изб, гор и т. п. Во всей этой условности сказывается воспитание художника в традициях идиллического, «сельского ландшафта». Но важно обращение Щедрина к национальным мотивам.

Помещенные в картине животные похожи по реализму и верности, жизненности трактовки на тех, которые фигурируют в превосходном этюде Третьяковской галереи «Пейзаж с животными» (1796), показывающем большое мастерство Щедрина в их изображении. Щедрин охотно помещал фигуры животных и в своих парковых пейзажах, как в картинах, так и в панно. Изображение мирно пасущихся на лужайках овец, отдыхающих в тени деревьев коров должно было усилить впечатление простоты и естественности.

Картина прекрасна по своей живописи, мастерство которой выше, чем мастерство ее композиции, в которой нет еще определенности и выработанности. Основная гамма картины — холодная зелено-голубая с коричневыми тонами на первом плане; тонкость цветовых переходов, особенно в трактовке зелени, так же как и мягкая пушистость листвы деревьев, придает изобра-

жению большую легкость и воздушность, особенно в даях. Эта воздушность тем более ощущается, что коричневый грунт, по которому художник пишет тонкими лессировками, просвечивая через холодные голубовато-зеленые тона, прежде всего в затененных местах, сообщает цвету своеобразную «вибрацию» и тем самым пространственность и воздушность. Этим же достигается и прозрачность теней.

С 1782 года Щедрин занимался реставрацией картин Эрмитажа. Эта работа способствовала росту его живописного мастерства и породила интерес к сложному тонкому многослойному письму, которое мы видим в разбираемой картине. Тонкость и прозрачность слоев, тщательность обработки поверхности живописи придают ей своеобразную эмалевость.

Картина эта своей тонкой живописью заставляет нас гораздо выше ценить Щедрина как живописца, нежели мы это до сих пор делали. Перед нами, очевидно, та сохранность, которую утратила живопись многих других полотен, не дающих возможности правильно судить о его мастерстве.

Известная нечеткость, спутанность планов вынуждает видеть в этом пейзаже сравнительно раннее произведение мастера⁸⁸. Все же эта композиция является определенным шагом вперед сравнительно с ранними видами Павловска и близким к ним «Видом в усадьбе П. Г. Демидова «Сиворицы» под Петербургом». Изображение собранной, в нем нет уже механичности сочетания отдельных «частных» видов. То, что в картине меньше открытого пространства, может определяться характером сюжета, но важно то, что большие деревья начинают уже играть организующую композицию роль. Мы наблюдаем в этой картине зарождение той композиции, которая разовьется в видах петергофского Монплезира, далее в поздних видах Павловска и, наконец, окончательно установится в видах Гатчины.

Возвращаясь к вопросу о трактовке сельской сцены и деревенского пейзажа, надо удивляться не известной условности, а тому, в какой мере Щедрин сумел сквозь эту условность передать действительность. Совершенно естественно, что, воспитанный на идиллических ландшафтах, он в том же типе трактует и русскую деревню. Но важно то, что, живописуя пейзажные парки имений Демидовых, он стремится изобразить их как действительно деревенский пейзаж, то есть показать ту «сельскость» и «естественность», которые стилизовались в подобных парках. То, что художник, будучи определен писателем виды царских и вельможных имений, проявил тягу к изображению деревни, было наиболее последовательным, передовым, реалистическим выражением идей простоты и естественности в пейзаже. Тот идиллический пейзаж, в традициях которого Щедрин воспитывался, он стремится воплотить в своей родной реальной окружающей действительности. Тем самым он придает этому типу пейзажа реалистическую, жизненную направленность.

Рассматриваемая нами картина органично включается в ряд произведений, в которых нашел свое отражение все возраставший с 1770-х годов интерес к деревне и крестьянству. Вспомним, что в 70-х годах появляются картины М. Шибанова со сценами из крестьянской жизни и «Сельские праздники» И. М. Тонкова. К этим годам сейчас склонны относить и замечатель-

ные изображения нищих и крестьян И. А. Ерменева. Все это — разные по своей идейной направленности произведения. В одних правдиво, но несколько созерцательно изображаются крестьяне, в других дается сентименталистическая идеализация крестьянской жизни, в третьих, наконец, — гневный протест против угнетения. Но все они порождены народным антикрепостническим движением, вынудившим все общество задуматься над вопросами о крестьянстве и крепостном праве. Крепостной крестьянин, заявив о себе, заставляет и публицистов, и писателей, и художников увидеть в себе человека, сделать себя и свою среду предметом изображения. Различие же социальных позиций, различие классовое, приводит к различию, порою противоположности, трактовки крестьянской и вообще «сельской» тематики. Пейзаж Щедрина «Вид в окрестностях Петербурга» идиличен и в значительной мере условен в своем образе. Но в нем нет сознательного приукрашивания, он искренен и правдив, реалистичен по своей тенденции.

Если признать этот пейзаж работой Щедрина, то надо все же констатировать, что ему не суждено было в дальнейшем пойти по этому пути. Положение придворного художника направляло и определяло тематику его творчества. Он стал преимущественно изобразителем дворцовых парков и в пределах этой сюжетки должен был искать и утверждать поэтический образ природы, выражать идеи простоты и естественности. В поисках этого образа и формируется в 1790-х годах оригинальная творческая манера Щедрина, в то время как анализируемый пейзаж надо считать работой 1780-х годов.

Щедрин окончательно складывается как пейзажист, став поэтом Павловска, Гатчины, петергофского Монплезира, создавая в них образ живой природы, хотя и приукрашенный.

Этот образ выступает как идеальный мир чувствительной, нежной поэтичности и созерцательной мечтательности. Мы видим его ясно уже в серии маленьких масляных картин с изображением фонтанов Петергофа, исполненных в начале 1790-х годов. Особенно хороша картина «Фонтан «Ева» в Петергофе» (Павловский дворец-музей). Темные тонкоствольные деревья образуют своеобразную арку, в которой открывается само изображение: уголок парка с блестящим на солнце и сверкающим своей белизной на фоне зелени фонтаном. Около него гуляют кавалеры с дамами, проезжают изящные всадники. Солнце мягко и лирично освещает все это сбоку из-за деревьев. Все исполнено тишины, покоя, мягкой грации. Ей соответствует красивая и тонкая цветовая гамма с голубишной деревьев вдали, серовато-фиолетовым цветом садовых павильонов, оживляемая белым пятном фонтана и цветными костюмами персонажей. Декоративные деревья в виде арок на первом плане образуют своеобразный переход от узорной рамы к картинному изображению. Если в ранних видах Царского Села декоративный и видовой моменты механически соединялись, как бы сосуществовали рядом в одном изображении, то здесь они начинают объединяться органически, причем сама декоративность служит поэтизации видového начала.

Все это разовьется в пейзажах Павловска и Гатчины вместе с развитием образа парковой природы. Мечтательно-чувстви-

тельный образ природы ясно выявлен в пейзажах Павловска, где сама натура, реальный парк был уже поэтичен. В парке Павловска природа стала высоким искусством, а искусство выглядит как естественная природа. Здесь все пленительно, нежно, чувствительно, напевно и поэтично. Прихотливо изгибается речка Славянка с перекинутыми через нее изящными мостиками, живописно располагаются деревья с разнообразными кронами, образуя декоративные купы; между ними видны уютные, прихотливо проложенные, словно «протопанные ногами мечтателя» дорожки, то залитые солнцем лужайки. В тени деревьев изливаются каскады, в просветах между деревьями виднеются то дворец, то Храм дружбы, то Галерея Аполлона. В этом живописном парке гуляют изящные кавалеры и дамы, веда «чувствительные» и «филозофические» беседы, а на лужайках пасутся беленькие овечки. Парк Павловска, гораздо более интимный и лирический, чем Царскосельский, с подчеркнuto «частным» характером, оказался ближе Щедрину, в нем он скорее мог уловить сам образ и смысл пейзажного парка. Раскрыть этот образ Щедрину в значительной мере удалось; он выявляет лежавшую в основе Павловска эстетику. Сам объект остался как произведение искусства выше созданного с него живописного образа, но этот образ правдив и искренен, в значительной степени реален. Павловский парк в картинах Щедрина — это та счастливая Аркадия, какой хотели видеть его современники. Нельзя, однако, забывать, что природа Павловска и подобных ему парков воспринималась как реальная Карамзиным и особенно частым его гостем уже в начале XIX века — В. А. Жуковским, муза которого, по выражению В. Г. Белинского, «дала русской поэзии душу и сердце». В сходной атмосфере «садов лицей», то есть Царскосельского парка, разве только еще украшенного «памятниками славы», «безмятежно процветал» юноша Пушкин и на чтении того же Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, М. Н. Муравьева, К. Н. Батюшкова постигал «язык Петрарки и любви» <...>

В восприятии Щедриным природы Павловска, разумеется, немало условного. Эта условность особенно ясно сказывается в трактовке деревьев. Это «деревья вообще», весьма далские от реальных деревьев русского парка, флора картины, а не русской северной природы.

В отличие от изображений Монплезира, как правило, являющихся каждый видом одного какого-либо уголка парка, в пейзажах Павловска перед нами как бы сумма, сочетание ряда видов парка и его сооружений, объединенных в одну картину декоративными купами деревьев. Щедрин дает в своих пейзажах ту смену видов, которая развертывалась в реальности в прогулке по парку и которая составляла основу и смысл его планировки. По картинам Щедрина зритель также может совершать своеобразные «прогулки», углубляясь во все более отдаленные планы и там находя новые лужайки, мостики, павильоны. Этим характером изображения определяется и построение картин Щедрина, то есть их композиция. Она очень устойчива и определена. На первом плане обычно изображается сбоку, справа или слева, большое раскидистое дерево, очень декоративное и по трактовке, и по своей роли в картине; оно должно

подчеркивать картинную плоскость и как бы связывать картину с рамой. Затем немного глубже располагается несколько больших куп деревьев, в прорывах между которыми, как бы заполняя пустоты и замыкая фон, помещаются собственно «видовые» изображения дворца, Храма дружбы, Большого каскада и т. д. Их связывают между собой изгибы реки, аллеи и дорожек, по которым следует глаз зрителя, переходя от «вида» к «виду». Так же декоративно, как и растительность, даны облака на небе.

Строя свою картину в основном еще на декоративных композиционных приемах, Щедрин включает в композицию значительное видовое начало. Таковы лучшие из его павловских пейзажей: «Большой каскад и Храм Дружбы в Павловском парке» и «Галерея Аполлона и дворец». В передаче пространства главная роль принадлежит световоздушным средствам. Щедрин уделяет много внимания изображению света и его игры на воде. Но вместе с тем уже намечается построение глубины планами. В этом, так же как и в замыкании фона, в удлинённых пропорциях фигур проявляются черты классицизма.

Эти черты более четко выступают в серии гатчинских видов, в которых окончательно складывается композиция щедринских пейзажей, как сочетание декоративных и видовых задач. Пушистые деревья на первом плане образуют основные декоративные пятна и выдерживают переднюю плоскость картины, как того требуют декоративные цели. За ними на втором плане изображается обычно водное пространство или поляна. Наконец, на третьем плане, в глубине, замыкая фон и останавливая на себе взгляд зрителя, располагаются постройки, чаще всего Гатчинский дворец. Таков, например, «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова» (1796, Третьяковская галерея).

Гатчинские пейзажи строже и как-то «серьезнее» павловских. В них меньше нарочитой идилличности и больше реальности. Но они не менее поэтичны, овеяны тишиной и задумчивостью. Это, действительно, идеальное место для мечтательных прогулок, полных неопределённых настроений и дидактических размышлений.

Рядом с этими собственно парковыми пейзажами, как несколько отличную от них, надо поставить картину «Терраса Монплезира» (1800, Большой Екатерининский дворец, г. Пушкин), в которой основным предметом изображения становится водное пространство с эффектом отражения солнца на воде. Деревья и терраса дворца являются здесь только кулисы первого плана.

Композиция, сочетающая воедино декоративное и видовое начала, наиболее ясно выступает в поздних картинах «Вид на Каменноостровский дворец и плашкоутный мост через Большую Невку со стороны Строгановской набережной» (1803) и «Вид на Большую Невку и дачу Строганова» (1804, обе в Русском музее), в которых здания изображены на дальнем плане. При общей воздушной трактовке пространства, передаваемого как речной простор Невы, мы видим уже, что глубина начинает строиться параллельно расположенными планами. Но они еще не имеют четкости и предметности, протяженности, присущей им в классицизме. Они обозначаются цветовыми пят-

нами. Расположение масс остается симметричным, как это было в живописной системе середины XVIII века.

Пятно является основным композиционным средством Щедрина, и в его использовании он достигает больших художественных эффектов. Особенно удается ему передача звучного белого цвета воды каскадов и фонтанов на фоне темной или голубоватой зелени. Таковы картины «Фонтан «Ева», «Большой каскад и Храм Дружбы в Павловском парке» (1795, Павловский дворец-музей) или, наконец, большие декоративные панно с изображением фонтанов Петергофа (не сохранились). Пушистая зелень и водяная пыль, передаваемые художником, придают картинам воздушность, которая и ценилась в нем его современниками⁸⁹. В основе колористического построения картин Щедрина лежит упоминавшаяся классическая трехцветка планов, подвергшаяся переработке в направлении господствовавшей в середине XVIII века декоративности. Трехцветка сложилась в свое время как средство передачи глубины постепенным высветлением планов. Этот ее смысл сохраняется, но картину строят теперь как сочетание двух высветляющихся в глубину градаций цветов: одной — от коричневого к розовому и другой, холодной — от зеленого к голубому. Движение цвета, его переходы и перетекание теплых цветов в холодные и обратно придают планам своеобразную подвижность; они становятся как бы колеблющимися. Это очень наглядно можно видеть в картинах Щедрина. Так, уже в пределах одного только первого плана он в тонких переходах цвета при разработке деревьев дает всю трехцветку, окрашивая их выступающие части коричневым, а дальше зеленым и голубым. И наоборот, во второй план он зачастую вводит коричневые тона (в деревьях, в изображении почвы), тем самым как бы «вытягивая» его на первый план. Это обнаруживаем не только в раннем «Виде в окрестностях Петербурга», но и в поздних работах, как, например, «Вид на Большую Невку и дачу Строганова»: движение цвета от голубо-зеленых тонов в правой части к розово-желтым в левой усиливается асимметрия и пространственные планы приобретают подвижность. Аналогичную роль играет боковое освещение в «Фонтане «Ева», как бы волнообразно проходящее по картине.

Традиции декоративного понимания трехцветки сказываются в колористике всех пейзажистов конца XVIII века в сочетании теплой коричнево-розовой и холодной зелено-голубой гаммы. Разумеется, конкретное решение будет своеобразным и отличным у каждого из пейзажистов, как и степень и пути преодоления традиции.

У Семена Щедрина она выступает в наиболее сильном виде. Это сказывается в переливчатости цветов многих его гуашей и масляных картин: в переходах неба от розового у горизонта к холодному голубому наверху и соответствующей окраске облаков, светлых у горизонта и темнеющих наверху картины, в переходах в растительности зеленых и голубых к розовым в дальних планах и к коричневым на первом плане.

В колористическом отношении произведения Щедрина можно условно разделить на две группы. К первой относятся работы, написанные в более цветистой гамме. Такова самая ранняя из

известных работ Щедрина — присланная им из Парижа копия «Стадо у развалин». В цветной колористике написаны эскиз «Вид в окрестностях озера Неми» и маленькие виды Петергофа, в особенности «Монплеизир» (Павловский дворец-музей) с его яркой зеленью и голубизной деревьев, рыжими дорожками, ярко-желтыми золочеными статуями, пестрыми цветами на клумбах. Но особенно проявляется эта первая колористическая манера Щедрина в цветистости и переливчатости гуашей, построенных на сочетаниях и переходах зелено-голубой и розово-коричневатой или фиолетовой гаммы. Своей яркой цветностью характерна прекрасная, мастерская гуашь «Мельница и башня Пиль в Павловске» (1792, Третьяковская галерея). Щедрин придавал в ней традиционной трехцветке интенсивное, повышенное звучание: первый план красно-рыжий, второй — ярко-зеленый и третий — бирюзовый. Но в более поздних гуашах с видами Гатчины (1798, Русский музей) воздействие классицизма сказывается в ослаблении силы цвета и сужении колорита; сочетание цветов становится менее контрастным. Сильная разбелка цветов придает колориту этих гуашей тот характер эмалевости, который делает их родственными живописи раннего В. Л. Боровиковского, в частности, колориту пейзажных фонов его портретов второй половины 1790-х годов. Тонкая выработка деталей листвы и архитектуры кисточкой белилами сообщает этим гуашам нечто ювелирное, напоминающее живопись по финифти. Наконец, в последних картинах Щедрина, писанных уже незадолго до смерти, в 1800-х годах, мы видим снова яркую цветность, но теперь ее розовые, голубоватые и желтые тона приближаются к локальному пониманию цвета.

Вторую колористическую манеру характеризует большее единство цветовой гаммы, очень светлой и холодной. Она строится на спокойном сочетании светлой зелени, коричневатой на первом плане и голубоватой на третьем, с голубизной неба и воды и белыми облаками. Эта относительно более монохромная гамма оживляется отражениями деревьев в воде и игрой света. Звучность ей придают белые пятна овечек на лугах, светлые женские и красные мужские костюмы, вода фонтанов и каскадов. В этой гамме написана вновь найденная картина, в ней же писано большинство пейзажей с видами Павловска и некоторые из гатчинских. Переливчатость неба дается здесь его высветлением у горизонта. В гуашах эта манера выступает в упомянутых видах Павловского парка 1791 года. Они построены на соотношении очень высветленной палево-зеленоватой растительности и ультрамаринового цвета воды и неба. Эта вторая манера, уступая в миниатюрных работах гуашью по красоте первой, цветной манере, в больших, монументальных панно оказывается гораздо более высокой. Она придает им благородную сдержанность и спокойствие. Лучшие из панно написаны в этой манере.

Наряду с парковыми пейзажами Щедрин в 1790-х годах писал и иные сюжеты. Таковы морские пейзажи, связанные с патриотической темой изображения русского флота. Но они до нас не дошли. Сохранилось лишь гравюрное изображение одной из них — «Вид эскадры при Буюк-дере в 1798 году», исполненное гравером К. В. Ческим.

В творчестве Щедрина большое место занимают монументально-декоративные работы. Он выполнил их целый ряд, и в этих работах развернулось декоративное дарование Щедрина⁹⁰. Они сыграли большую роль в изменении характера русских декоративных росписей. Об этом речь будет далее, где мы рассмотрим щедринские росписи. Пока же ограничимся только анализом панно для Михайловского замка (1799—1801), которые при всей своей декоративности имеют также «картинный» характер.

С. Щедрин, учитывая требования декоративности, не только помещает в них предметы в соответствии с форматом панно, но и мыслит эти последние объединенными между собой. Мы не знаем, как располагались эти панно в Михайловском замке, но ряд из них можно подобрать в определенные группы, связанные единством композиционного замысла. Так, одни из них центричны, другие, как «Итальянские фонтаны в Петергофе», зеркальны один по отношению к другому в своей асимметричной композиции и, очевидно, замыслены как парные. Особенно хороши эти последние. Мощно и импозантно взлетающие вверх массы воды, их столбы, как и вытянутые вверх окружающие деревья, подчеркивают вертикальный формат картин и хорошо, равномерно заполняют холст. Светлые пятна воды эффектно контрастируют с темными пятнами деревьев.

В этих работах привлекают темпераментность и поэтическая возвышенность декоративной трактовки природы, особенно в больших деревьях. Панно «Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля» (Третьяковская галерея) равным образом трактует архитектурные мотивы. Оно интересно и тем, в какой мере при декоративности панно в целом здесь сохранен видовой характер изображения. В отличие от цветности своих маленьких гуашей Щедрин в этих панно очень сдержан в понимании цвета. Панно с фонтанами написаны в спокойной желто-зеленоватой гамме при сложной обработке живописной поверхности. Большие, обобщенные в декоративных целях пятна весьма тонко градуированы. Такое сочетание декоративной обобщенности с детализацией листвы, пенящейся воды и т. д., передаваемых живым, динамическим открытым мазком, сообщает панно Щедрина живую трепетность и свежесть. Известная романтичность в восприятии природы, свойственная Щедрину, ярко проявляется в панно «Крепость Бип в Павловске при лунном свете». Щедрин дает здесь тот романтический образ Павловска, каким будет воспринимать его позднее Жуковский. Написанное в темной гамме синих и изумрудных тонов, это панно очень декоративно по силуэтам своих асимметрично расположенных, но уравновешенных цветовой композицией масс.

Известная близость Щедрина в этих панно к Г. Роберу отмечалась исследователями; она понятна и естественна, поскольку панно делались по специальному заказу Павла I, очень ценившего и любившего французского мастера⁹¹. Щедрин должен был учитывать вкусы и требования высокого своего заказчика. Но, сравнивая панно Щедрина с панно Г. Робера, надо скорее подчеркнуть бросающуюся в глаза самостоятельность

Щедрина, то, насколько он, выполняя заказ, сумел остаться самим собой и русским художником. В самом деле, за внешним сходством общего декоративного впечатления и живописной манеры бросается в глаза существенное отличие работ Щедрина от работ французского художника. Это прежде всего различие мотивов. Архитектура, играющая столь большую роль даже в парковых пейзажах французского художника, не привлекает Щедрина, творчество которого имеет другие истоки и иной круг сюжетов. Лишь в немногих картинах Щедрина из серии панно для Михайловского замка, как, например, «Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля», архитектурные мотивы играют значительную роль; обычно же это только части пейзажного изображения. Но дело даже не в различии мотивов, а в самом различии мироощущений русского и французского художников. Мироощущение Щедрина проще, но вместе с тем цельнее, чем у Г. Робера, свободно от его противоречивости. Щедрина совершенно чужды нота возвышенной печали в сочетании с внешней жизнерадостностью, но вместе с тем и тот релятивизм, которые характеризуют творчество Г. Робера.

Панно Щедрина надо признать лучшими, что было создано в русской живописи в области монументально-декоративного пейзажа.

ФЕДОР МАТВЕЕВ

1

Черты классицизма, намечавшиеся в творчестве Семена Щедрина, выступают в произведениях М. М. Иванова и Ф. Я. Алексева более решительно и определенно. Однако они не являются еще живописцами классицизма в полной мере. Классицизм выступает в их творчестве не как сложившаяся определенная система, а скорее как формообразующее начало. Оно помогает им конкретизировать свое чувство природы. Чувство природы конкретизируется в нарастании видового характера пейзажа. Пейзажный образ приобретает большую сюжетную содержательность и конкретность, а тем самым ясность, определенность и пластическую четкость.

Путь творческого развития М. Иванова и Ф. Алексева представляет собой эволюцию от неясности лирического переживания, пассивного созерцания и субъективного настроения к объективности, определенности и активности образного повествования.

Средством и формальным выражением этого и является нарастание классицистических черт в изображениях. Объективизируя, конкретизируя чувство природы, помогая выявлению того реалистического, что заключалось в эмоциональном отношении к пейзажу, классицизм выступает в их творчестве в своей реалистической устремленности. Классицизм и чувствительность как бы сливаются в их творчестве в тяготении к естественному.

Но реалистическая тенденция была только одной стороной классицизма, рядом с ней существовала тенденция к идеализации. Идеалистический рационализм, лежащий в основе ее, возводил наблюдаемое в природе, в реальной окружающей действительности в схему, превращал в неизменный, вечный, а потому и абстрактный идеал. Само понятие естественности в классицизме обозначало не столько реальную окружающую действительность, сколько было нормой, по которой эта действительность художественно преображалась. Верность детали, частного нужна была для того, чтобы идеальное целое казалось естественным, похожим на натуру, но на натуру исправленную, упорядоченную, приведенную в ясную художественную гармонию. «Рассуждая о живописи, нахожу в ней и такие

преимущества, коих чужды самые предметы ее подражания»⁹², — писал еще Архип Иванов. В основе эстетики классицизма лежало утверждение, что искусство в одном идеальном образе красоты объединяет то, что в реальной действительности существует отдельными и разрозненными частями. Тем самым искусство восполняет отсутствующую в целом виде в натуре красоту и гармонию.

Эта ложная, ограниченная сторона классицизма обнаруживалась в нем тем сильнее, чем более классицизм выступал в «чистом виде» как определенная система. Исторически обусловленная, классово ограниченная форма художественного движения стремилась утвердить себя как содержание. Формальной была уже сама иерархия сюжетов, характерная для классицизма.

В особенности сказались ограниченности классицизма в живописи, наиболее сюжетном и вместе с тем чувственно-конкретном из пластических искусств. Живопись классицизма оказалась слабее не только архитектуры и прикладного искусства, но даже и скульптуры. Так было повсеместно, так случилось и в русском классицизме конца XVIII — начала XIX века. Иерархия сюжетов выразилась, как известно, в решительном предпочтении классицизмом исторической картины. Она приобрела ведущее значение и была признана в Академии художеств и в художественной критике главнейшим и важнейшим видом живописи. Это естественно вытекало из гражданственности классицизма и его культа героического. Великие события прошлого и деяния героев, могущие служить нормой и образцом, а не будничная жизнь рядовых людей, интересовали художников и эстетиков классицизма. Второстепенное значение придавалось также портрету и пейзажу, столь близким мироощущению «частного человека».

Но историческая картина привлекала не одной своей сюжетикой: она не только сюжетно, но и формально наиболее соответствовала эстетике классицизма. В исторической композиции сюжетная содержательность и идейная насыщенность сочетались со специфической «построенностью» композиции. По самой своей сути историческая композиция была «сочинением», а не изображением природы, как пейзаж или портрет. Природа выступала в ней как частное, из которого составлялось идеальное, созданное самим искусством целое. Как известно, под «сочинением» в равной мере понимались и разработка сюжета, и построение композиции картины. Мастерство композиции признавалось самым главным и даже, собственно, единственно творческим моментом в деятельности художника. Все остальное считалось еще не творчеством, а только техническим умением верно изображать природу. Именно в области композиции классицизм наиболее четко разработал нормативные правила и идеальные схемы. «...живописец исторический имеет более труда, нежели живописец так называемого обыкновенного рода... живописец обыкновенного рода имеет всегда свою сцену перед глазами; а живописец истории никогда не видал своей сцены, или видел ее на минуту. Один есть просто подражатель, и подражатель природе очень обыкновенной; а другой некоторым образом творец природы идеальной и ииитической»⁹³.

Ведущее положение исторической картины сказывалось на остальных видах живописи и в сюжетном и в формальном отношении. Классицизм все виды живописи стремился превратить по сути дела в историческую, в том числе и пейзаж. Так сложились «героический» и «исторический» пейзажи, уже самое наименование которых правильно отражало их сущность. Они обозначали в конечном счете одно и то же. Во всяком случае, в историческом пейзаже, то есть в изображении исторически важных и значительных мест, чаще всего связанных с античной мифологией и историей, античных руин и т. п., художник классицизма стремился выразить идею красоты и возвышенности героического, передать величавое дыхание былого. Но и в собственно пейзажных сюжетах, в изображении природы как таковой пейзажиста классицизма привлекают величественные мотивы: горы, водопады и т. д.

Тяготение рационалистической эстетики классицизма к классификации искусства проявилось и в попытке классифицировать пейзаж.

Так, А. А. Писарев в «Начертании художеств...» устанавливает для пейзажа два «стиля», или слога: «...слог героический и слог пастушеский, или сельский. Под слогом героическим разумеют все то, что искусство и природа представляют глазам большого и величественного; к оному принадлежат удивительные местоположения, храмы, древние памятники, загородные дома замысловатого зодчества и прочее. Слогом сельским, напротив, представляют природу во всей ее простоте, без прикрас и в таком беспорядке, который приятнее бывает всех искусственных украшений. Здесь видим пастухов со стадами, путешественников, заблудившихся среди гор или в лесах, видны дальности (lointains), луга и прочее. Иногда весьма счастливо соединяют слог геройский со слогом сельским»⁹⁴. Последняя фраза примечательна.

Попытавшись разделить пейзаж на два типа, Писарев, в конце концов, вынужден признать их относительность. Это и неудивительно, так как их различие устанавливается только как различие сюжетов⁹⁵.

В качестве приложения к своему сочинению Писарев дает «Письма о изображении сельских видов» П. Кепшена. Кеппен считает, что пейзажная живопись начинает главенствовать, хотя еще и мало уважается. Это является результатом вырождения героического начала в истории и развития вместо него холодного рассудка. «Живопись началась богами и героями, а оканчивается изображением сельских видов». Пейзажем художнику легче овладеть, но вместе с тем его восприятие требует от зрителей больших специальных познаний и большего развития понимания искусства и глаза, чем историческая живопись, так как сюжет имеет в ней меньшее значение. Человек лучше понимает изображение жизни людей; для того же, чтобы понимать пейзаж, «...нужно зрение, умеющее рассматривать природу...» Пейзаж как бы делает нас обладателями природы, и «...если такая картина успешна, то она напоминает нам в тишине наших жилищ счастливые минуты наслаждения». Кеппен заявляет, что художник «...должен уже идти в школу природы», но лишь для того, чтобы «...читать картину в природе»⁹⁶.

Перед нами характерное противоречивое сочетание реалистических и абстрагирующих тенденций, идеального и формального понимания искусства. Ведь и историческим живописцам И. Урванов наряду с рисованием с антиков рекомендовал ходить в «мыльни», чтобы там изучать естественные движения обнаженной фигуры. «Главные источники, из которых скульптор почерпает свои познания, суть изящная природа и антики»⁹⁷, — проповедуют в печати.

Классицизм не только считает героический пейзаж более благородным и находит в нем свое подлинное выражение, но и на пейзаж «пастушеского слога» накладывает свой отпечаток. В классицизме возвышенный и идеализированный характер придается изображению любого пейзажа. «Беспорядок» простой природы понимается только как сюжет, а вовсе не как единичность индивидуального образа.

Для классика природа является уже не местом тихого уединения и не объектом мечтательного созерцания, а наглядным доказательством естественности героического. Он ищет уже не личного общения с природой, не растворения в ней, а выражения в природе, вернее, посредством природы, идеальной красоты и гармонии. Но с точки зрения классицизма в реальной природе, в натуральном пейзаже, даже самом прекрасном и возвышенном, этой красоты и гармонии нет в целостном виде. Есть лишь ее проблески, отдельные проявления, рядом с которыми присутствуют некрасивое и низменное. Надо взять первое и отбросить второе, надо перестроить и упорядочить природу в пейзаже, как и во всяком другом изображении. Сделать природу действительно прекрасной может только живопись, только активная творящая воля художника. «...живопись... превосходит самое естество... избирает в целом зрелище природы самое совершенное, соединяет разные части многих мест и красоту многих частных людей»⁹⁸, — утверждает П. П. Чекалевский.

Живопись классицизма окончательно узаконивает то «сочинение» пейзажа по зарисовкам с натуры, которое существовало и ранее. По требованию И. Урванова пейзаж должен представлять «лучшее летнее время», деревья должны «стоять в красивом положении и местами по несколько совокупно... землю украшать каскадами и камушками, около которых бы вода, играя, протекала, а горы должно представлять так, чтобы оне, составляя цепь, вдаль простирались и терялись от зрения. Подобия людей употреблять кстати, в приличном их состоянию действию... скотов изображать исправно и лучшего рода...»⁹⁹.

Но это «сочинение» пейзажей преследует теперь иные задачи, чем в декоративном ландшафте середины XVIII века. Оно должно быть не выдумкой, а как бы идеальной действительностью; надо не подменять пейзаж природы, а подправлять и облагораживать в живописи ее реальный вид. Самое сочинение, то есть искусственное композиционное соединение предметов природы и архитектуры, должно производить впечатление естественности и натуральности. Это уже не просто радующее глаз декоративное сочетание форм, а сюжетное картинное изображение, в котором все должно быть логично. Идеально прекрасное в классицизме признается простым и естественным, оно

считается даже более естественным, чем сама натура, природа в ее случайных проявлениях.

Здесь перед нами коренное противоречие классицизма в пейзажной живописи. С одной стороны, классицизм способствует становлению в пейзаже видового начала, и вид получает в классицизме свое дальнейшее утверждение. В этом сказывается общее тяготение к сюжетности в живописи; в пейзаже также хотят изображать интересные по содержанию мотивы, о которых есть что рассказать. Видописец А. Е. Мартынов пишет: «Живонись действует сильнее и приятнее на воображение и зрение, когда знаешь историю и отличный интерес представленного кистью предмета»¹⁰⁰. Это видовой в основном характер пейзажей классицизма конца XVIII — начала XIX века, то есть изображение в пейзаже определенных мест, отличает их от пейзажей классицизма XVII века (Пуссена, Лоррена), и в нем выражаются новые реалистические тенденции эпохи. С другой стороны, иерархией сюжетов, делением пейзажей на благородные и «низменные», малодостойные искусства, и композиционной переработкой, «исправляющей» и дополняющей натуру, классицизм задерживает прогрессивное развитие реалистического пейзажа. В классицизме пейзаж природы и пейзаж воображения не столько сочетаются, сколько борются между собой. В этой борьбе противоречивых начал реального и идеального результат определялся теми конкретными задачами, которые сама жизнь ставила перед художником, обстоятельствами и условиями его деятельности. Мы увидим это в творчестве Ф. М. Матвеева, наиболее крупного и типичного художника развитого классицизма в русской пейзажной живописи.

2

Федор Михайлович Матвеев (1758—1826)¹⁰¹, сын солдата лейб-гвардии Измайловского полка¹⁰², был отдан в 1764 году в только что открытое по инициативе И. И. Бецкого Воспитательное училище Академии художеств¹⁰³. Следующее известие о Матвееве гласит, что в июне 1776 года было продано «три картины ученика Федора Матвеева» за 164 р. 50 к. Это были копии с натюрморта Цорна и пейзажей К.-П. Берхема. Лучшие из копий, которые выполняли ученики Академии художеств в порядке обучения, продавались на специальных аукционах, «...дабы Академия могла возвращать хотя некоторые за издерживаемые для ученических учений материалы свой убыток и чрез то самое публике показать пользу и сделать удовольствие»¹⁰⁴. Продажа трех копий Матвеева и высокая по тем временам расценка свидетельствуют о том, что он обнаруживал определенные способности и успешно овладевал живописью.

В том же году Собрание Академии решило, «по согласию Академии господина президента, господину инспектору отпустить на несколько месяцев учеников Якова Герасимова и Федора Матвеева к итальянскому художнику театральных декораций, находящемуся при обществе благородных девиц, для приобучения их тому художеству...»¹⁰⁵. Характер формулировки и краткость срока, на который ученики отпускались, позволяют

думать, что речь шла здесь не о намерении образовать из них декораторов, а лишь о том, чтобы до некоторой степени научить их писать декорации для нужд существовавшего при Академии ученического театра. Однако то, что выбрали именно их, — не случайно. Я. Герасимов (Я. Г. Фарафонтьев) учился перспективной живописи, а Матвеев одно время, кажется, живописи цветов. Если это действительно так, то перед нами сходство с первоначальным прохождением обучения в Академии М. М. Ивановым и Ф. Я. Алексеевым.

Матвеева, проявившего незаурядное дарование, мог взять к себе в только что порученный ему в ноябре 1776 года пейзажный класс Семен Щедрин. Во всяком случае, в сентябре 1778 года Ф. Матвеев за исполненную им программу «представить под горою близ реки пастухов, пасущих скот», получает Первую золотую медаль¹⁰⁶. В 1779 году Матвеев был отправлен вместе с архитектором М. Г. Березиным в Рим.

Следует вспомнить, что Щедрина в 1769 году, а М. Иванову в 1773 году было предложено для завершения пенсионерства отправиться из Парижа в Рим и что И. И. Шувалов убеждал Академию в преимуществах римской школы перед парижской. Теперь под влиянием наступающего классицизма пейзажистов посылают уже непосредственно в Рим. И.-Ф. Рейфенштейн в донесении 7 августа 1782 года пишет: «Сначала я рекомендовал его к знаменитому живописцу пейзажей г. Гаккерту, который дал ему свои рисунки и картины для копирования, благодаря которым он может упражняться в стиле более выдержанного рисования и более верного колорирования в живописи, так как несомненно, что в этих двух пунктах он имеет особую нужду продвинуться».

Из донесений И.-Ф. Рейфенштейна мы узнаем, что Матвеев быстро и верно пошел по пути классицизма с его сочетанием изучения природы и следования признанным образцам. Рейфенштейн, сообщая через год, что Матвеев «прилежно рисовал этюды с природы в окрестностях Рима и Неаполя», с удовлетворением отмечает, что Матвеев «изменил свой колорит, сделав его более твердым и более гармоничным и вместе с тем более верным и насыщенным, что он наблюдал более внимательным образом на натуре и в работах многих мастеров этого жанра», то есть пейзажа (письмо от 28 сентября 1783 года). Радуюсь успехам Матвеева в верном этюдировании, Рейфенштейн вместе с тем как на большое достижение указывает на то, что «он начал предпочитать в набросках с природы местоположения в стиле Пуссена» (письмо от 28 февраля 1784 года)¹⁰⁷. Об изучении Матвеевым Н. Пуссена свидетельствует и один из рисунков, представляющий копию пейзажа французского мастера¹⁰⁸.

Письма Рейфенштейна доказывают, что речь должна идти не об ученичестве Матвеева у прославленного в те времена Я.-Ф. Гаккерта, как об этом обычно писали¹⁰⁹, а лишь о «дружеских советах» последнего. Над Матвеевым не было в Риме той мелочной и стеснительной опеки, от которой так страдал в Венеции Алексеев. Матвеев чувствовал себя вполне свободно и независимо, работал самостоятельно и с увлечением, отдаваясь своему призванию и жадно впитывая новые веяния классицизма,

его понимание пейзажа и методы живописи. При этом, разумеется, не копирование, хотя бы и Пуссена, а уж тем более Гаккерта, а рисование и писание с натуры, собственная художественная практика стали для Матвеева школой мастерства и стиля. Об этом рисовании с натуры все время упоминается как в донесениях Рейфенштейна, так и в рапортах самого Матвеева.

В совместном рапорте Березина и Матвеева от 16 июня 1782 года они пишут, что, «чувствуя в себе слабость на первых двух годах», работ не присылали, а «первое время употребляли в рассматривании работы славных мастеров, чтоб приобрести больше знаний в искусстве; также рассматривали разные места, где натура одарила своим украшением». Матвеев сообщает и о начатой им работе: «Сюжет моей картины взят с натуры, место, называемое Персанно (очевидно, Презано.— Ф.-Д.), которое стоит в расстоянии от Неаполя в пятидесяти милях».

В самом деле, Матвеев уже с начала своего пребывания в Италии выезжает за пределы Рима и предпринимает многочисленные поездки. Из совместного с Березиным рапорта от 3 августа 1782 года мы узнаем, что «Федор Матвеев в прошлом 1781 году месяца марта 22 дня по 28 апреля находился в Неаполе для рисования древностей и видов в Поццоли, Кави, Салерно, в Пестоме, в Помпей».

Они видели в Тиволи «разные натуральные каскады... Фраскати... место весьма прекрасное имеет свое положение на горах; где много загородных дворцов построены на возвышенных террасах с большими лестницами. Расположение садов не весьма регулярны а фонтаны достойны большого примечания». Особенно понравился каскад, «Терни называемый, которой весьма превосходит своей величиной всех Тивольских». В этом восхищении водопадами сказывается присущая классицизму тяга к величественному и необычному в природе. Каскады наряду с горами и античными руинами станут излюбленными мотивами картин Матвеева.

В том же рапорте сообщается, что оба пенсионера вручили свои работы 16 июня банкиру Жозефу для отправки в Петербург в Академию. Из определения Совета Академии от 30 сентября 1783 года узнаем, что картины Матвеева были отправлены 21 июня 1782 года и получены Академией. Картина «Вид в Презано» до нас не дошла, акварель Третьяковской галереи с этим сюжетом по манере живописи должна быть отнесена к более позднему времени. Зато «Вид в Тиволи» 1782 года (Русский музей), очевидно, является одной из этих посланных в Академию работ. В определении Совета 30 сентября 1783 года записано: «А он, Матвеев, упражняется в рисовании и писании с натуры в околичностях Рима» и «просит позволения ему ехать в Болонье».

В рапорте от 15 июля 1783 года, сообщив, что он сейчас в Риме оканчивает картины «Озеро Бранчано» и «Вид тивольским каскателям», Матвеев добавляет, что «расположил свое намерение по окончании нашего пенсионера тотчас отправиться из Риму посмотреть разные города в Италии; а потом проехать в Париж посмотреть работы художников нынешнего свету, а там простираться стану до Санкт-Петербурга»¹¹⁰.

На деле все сложилось иначе. По окончании срока пенсионерства Матвеев, подобно многим другим пенсионерам, задержался в Италии. Ему очень не хотелось «оставлять те прекрасные, натурой разукрашенные места, которые кажут нарочно сделанные производить художников»¹¹¹. Вероятно, завелись к тому времени и долги, с которыми надо было расплатиться. На такие долги жалуются многие пенсионеры, ссылаясь на скромные размеры получаемых ими сумм и дороговизну заграничной жизни¹¹². На помощь часто приходили русские вельможы-меценаты, подолгу жившие и путешествовавшие по Италии. Пейзаж входил в моду, слава Гаккерта разнеслась по всей Италии, в особенности после написания им при столь эффектных обстоятельствах серии картин на темы Чесменского боя. В молодом способном Матвееве многим русским вельможам хотелось увидеть своего Гаккерта. К тому времени он исполнил уже ряд картин. Матвееву, как это покажет анализ его произведений, легко удалось овладеть именно композиционным картинным началом. Эта специфическая «картинность», уверенное в себе мастерство, несомненно, должны были импонировать и заставить обратить внимание на молодого пенсионера, так скоро ставшего самостоятельным художником.

Путешествующие богатые люди в то время очень любили, чтобы их сопровождали художники, которые зарисовывали бы виды посещенных местностей. В качестве такого «домашнего» художника Матвеев уже ездил осенью 1783 года с П. Н. Трубецким во Флоренцию¹¹³. Весной 1784 года А. А. Вяземский приглашает его в новую поездку, на этот раз более длительную. Матвеев выехал из Рима 14 мая во Флоренцию, далее в Болонью, Феррару, Венецию, Падую, Верону, Мантую, Модену, Парму, Милан и, наконец, в Турин. Оттуда они проехали в Швейцарию, где Матвеев писал «разные виды и Монблан».

Сообщая об этой поездке после ее окончания из Турина 13 ноября 1784 года, Матвеев пишет, что в данное время он работает здесь, исполняя для Н. Б. Юсупова «две картины здешних околичностей», то есть окрестностей. В конце своего донесения он добавляет: «Почел за необходимо нужное уведомить Вас, имп. Академию художеств об моем пребывании, чтобы не сочла за потерянного и совсем забывшего...», «стараюсь содержать себя своими трудами»¹¹⁴.

Но «содержать себя своими трудами» в Италии, несмотря на заказы Юсупова, и в дальнейшем было очень трудно, к тому же тянуло домой. Во всяком случае, довольно скоро, 15 ноября 1789 года Матвеев обращается в Академию с просьбой прислать деньги на расилату с долгами и на дорогу в Россию¹¹⁵. Он старается оправдать свое пребывание в Италии сверх срока пенсионерства, доказывая, что он провел это время с большой пользой: «Я со своей стороны, сколько возможно, старался употребить свое время в пользу и для того приискивал случаю как возможно больше воежировать... во всей северной части Италии также проезжал через Савойские горы, и в некоторых кантонах Швейцарии нынешнего 1788 (так! — Ф.-Д.) году я ездил почитай что по всем городам в Сицилию и до самого Малту, где я рисовал все то, что возможно было, касающееся до моего художества, если я не посылал в имп. Ака-

демию художеств до сих пор своей работы, то оно потому, что она мне служила вседневною пищею, чтобы прожить шесть лет без пенсии¹¹⁶. Прошу вторично имп. Академию художеств Совета не оставить здесь в погибели, а по крайней мере доставить мне способы, чтобы возвратиться в отечество, а не теряться, видя себя здесь близ конца своей погибели». Ответ Академии нам неизвестен, но, судя по всему, деньги посланы не были, и Матвеев остался в Италии. Юсупов уплатил его долги, и у Матвеева, как он об этом сообщал в дальнейшем, была работа «для разных господ своего отечества». В 1795 году он снова делает попытку возвратиться «в отечество» и опять обращается с той же просьбой о деньгах для уплаты долгов, которые вновь завелись (работа на «разных господ своего отечества», очевидно, не так уж хорошо обеспечивала), и на дорогу. На этот раз дело сначала пошло как будто удачно для Матвеева. Академия ответила 6 октября 1795 года, что «известна будучи о ваших дарованиях в художествах и сожалея, что вы в Риме задолжали и не можете выехать в Россию», она согласна оплатить долги, но просит сообщить их сумму, что же касается до денег на дорогу, то Матвеев будет их получать по «кредитивам» в тех местах, через которые поедет. Обрадованный этим известием, Матвеев спешит ответить в декабре 1795 года, что долг его равняется 860 скудо, или 430 червонцев, да, кроме того, ему на дорогу надо 150—160 червонцев, так как, «имея большую коллекцию рисунков разных мест», он хочет ее на возвратном пути пополнить и для того остановиться в Тирольских горах, а также посетить Дрезден и посмотреть тамошнюю галерею. Эта сумма испугала Академию, да и, кроме того, вероятно, не понравился независимый тон Матвеева, с которым он просил не только уплатить его долги, но еще и выторговывал себе дополнительные деньги на последнее путешествие. Академия ответила отказом, предложив заключить соглашение с кредиторами о расщорке долга, с тем чтобы Матвеев мог высылать его по частям уже из Петербурга¹¹⁷. К тому же и возвращаться Матвееву было уже трудно. Письмо от Академии с отказом было послано 11 марта 1796 года, а в апреле Наполеон вторгся в Италию и начал свой первый итальянский поход. В 1805 году Матвеев предпринимает, кажется, последнюю попытку возвратиться в Петербург. На этот раз он просит уже не только денег на дорогу, но и предоставления места в Академии¹¹⁸. В конце следующего года он посылает вместе с возвращающимся в Петербург пенсионером В. К. Шебуевым свою картину, прося присудить звание академика. На картине, по его собственному описанию, были изображены «положение части города Неаполя с околичностями, гора Везувий и прочие горы, вдали окружающие, на втором плане остатки монумента достойной памяти Виргилия, сюжет фигуры во время пребывания российского императорского воинства»¹¹⁹. Картину приняли благосклонно, и Матвеев 2 сентября 1807 года был удостоен звания академика¹²⁰. Последним известным нам документом о Матвееве является назначение в 1819 году ему пожизненной пенсии в размере 500 талеров в год¹²¹. В биографиях Матвеева обычно указывается, что он приезжал в Россию. Но это утверждение опровергается документами¹²². Единственным доказа-

тельством пребывания Матвеева в России могла бы быть его картина «Водопад Иматра». Но он мог написать ее и по чужим рисункам или литографиям, тем более что картина имеет подпись «Roma, 1819»¹²³. Жизнь Матвеева целиком протекла в Италии, и оторванность от родной почвы отрицательно сказалась на его творчестве. Свойственная классицизму абстрактность выявилась в его произведениях с большой силой.

3

Мы уже видели, какое прогрессивное значение имело для развития пейзажа то, что художники переходили к писанию конкретных видов. Видовой характер пейзажа утверждался и в классицизме, в частности, в творчестве Матвеева. Его многочисленные поездки свидетельствуют об интересе к зарисовыванию конкретных видов местностей. Однако лишь определенность задания, непосредственный общественный интерес сюжета пейзажа позволили М. Иванову * найти себя как пейзажиста и выявить в своем творчестве реалистические устремления. То же было и с Ф. Алексеевым в период писания московских видов, когда самый объект изображения и связанные с ним большие идеи усилили внимание художника к предметности и сюжетности в пейзаже. У Матвеева это внимание к предмету, к верной передаче частного возрастает вместе с общим развитием классицизма. Но мотивы итальянской природы ни для самого художника, ни для его заказчиков не имели того непосредственного сюжетного интереса и значения, какой имели сюжеты видов М. Иванова. Сам сюжет здесь был воспеванием итальянской природы как идеальной красоты и был связан с античными воспоминаниями. Здесь все влекло к возвышенной и героической трактовке пейзажной темы и делало сами натурные моменты лишь простым средством представлять идеальное как реальное, общее как конкретное.

Историческая живопись русского классицизма очень убедительно показывает, что чем больше художник обращался к сюжетам отечественной истории, чем более непосредственно тематика его картин была продиктована актуальными общественными интересами и идеями, тем более сквозь идеальную абстракцию проступало живое реалистическое начало. Классицизм был тем более реалистичен, чем больше выступал в качестве способа трактовать реальное и национальное содержание как возвышенное, художественно прекрасное. Оторванный от своей общественной действительности, силой вещей вынужденный писать только виды Италии и Швейцарии, ставшие как бы интернациональной художественной темой пейзажа того времени, Матвеев, естественно, впадал в абстрактность, а в конце концов и в повторения. Сюжет в его творчестве объективно имеет тенденцию перерасти в формальную тему. Совсем иное увидим мы у других пейзажистов русского классицизма, работавших в России и писавших виды Петербурга и других городов и местностей. Часто уступая в мастерстве Матвееву, они менее холодны и абстрактны, в их произведениях больше интереса к природе. Мастерской, но холодной поэтичности

* О М. Иванове см. главу в той же книге А. А. Федорова-Давыдова «Русский пейзаж XVIII — начала XIX века» (с. 120—137), откуда взят настоящий отрывок

природы у Матвеева в их произведениях часто противостоит искренность и непосредственность чувства людей, изображающих близкое и родное.

Академическая программа, которую исполнил Матвеев в 1778 году, окончивая Академию художеств, не сохранилась. Но если вспомнить, что его учитель С. Ф. Щедрин в это время еще только приступал к своим парковым пейзажам, то можно с уверенностью сказать, что программа Матвеева была выполнена в италянизирующем духе. Очутившись с такой выучкой в Риме через три года после отъезда оттуда своего учителя и в год отъезда М. Иванова, Матвеев в гораздо большей мере, чем они, усваивает классицизм и становится последовательным классицистом. Сказалось, вероятно, то, что он в отличие от Щедрина и Иванова попал в Рим прямо со школьной скамьи и был поэтому восприимчивее к воздействию классицизма, с каждым годом все более покорявшего умы.

Овладение натурой, видовым изображением стало для Матвеева одновременно и освоением принципов пейзажа классицизма. Об этом свидетельствует его ранний «Вид в Тиволи» 1782 года, одна из первых картин, посланных им в Академию. Располагая справа и слева группы деревьев боковыми кулисами, он помещает основное изображение с рекою и замком, возвышающимся за нею, прямо в центре, на главном втором плане, замыкая горизонт горами. Перед нами в основе уже пейзажная композиция классицизма. Симметрия композиции была одним из основных правил классицизма: «...неприятно зрению все то, в чем хотя мало погрешено против оной [симметрии]», — гласило правило¹²⁴. Матвеев стремился осуществить правило со всей непосредственностью и прямолинейной последовательностью старательного ученика. Лишь первый план еще по-старому понял как некий темный силуэт. Изучение природы и интерес к предметности уже сказываются в тщательной выписанности листвы и фигурок двух женщин с собакой.

Овладевая основами композиции пейзажа классицизма, Матвеев еще сравнительно долго прибегает к старым традициям декоративной живописности, как и к «сочинению» выдуманных пейзажей наряду с писанием видовых. Естественно, что традиция декоративности сохраняется именно в выдуманных, искусственно сочиненных пейзажах, в то время как познавательные задачи видовых изображений влекут художника к классицизму. Так, еще близок старой традиции «Итальянский пейзаж» (1794, Третьяковская галерея и Русский музей), с его декоративными пушистыми деревьями и пухлыми облаками, с неизменной условной скалой, мостом через реку и пастухами со стадом. Человеческие фигуры не менее условны, чем растительность и скала. Кроны деревьев, склоняясь к центру, образуют как бы темную арку, в прорыве которой видно воздушно трактованное пространственное изображение. И цветная гамма с ее переходами тонов, и динамическая световая игра, и, наконец, сама «живописная» манера мазка — все это принадлежит еще к той школе, из которой он вышел. В том же духе выполнен и маленький акварельный пейзаж 1798 года, заставляющий вспомнить раннего Щедрина. Но все более развиваясь, Матвеев, естественно, в декоративном пейзаже обращается к тради-

ции не столько Берхема, сколько Клода Лоррена, которого наряду с Пуссеном признавал своим наследием новый классицизм. Так, совершенно в духе марин Лоррена с характерным для них эффектом солнечных закатов и восходов рисует Матвеев в 1803 году свою большую гуашь «Пейзаж с морем» (Третьяковская галерея). Его увлекает мотив игры солнечного света на движущихся волнах, которые он наивно изображает «барашками».

В работах Матвеева в это время видовой и декоративный пейзажи сосуществуют и как бы параллельно развиваются. Но и в дальнейшем, когда видовой пейзаж возобладает, Матвеев будет иногда писать сочиненные декоративные пейзажи. Само ведущее положение пейзаж как вид данной местности смог приобрести в его творчестве, лишь восприняв определенные черты декоративности. При этом видовой пейзаж трактуется у него в героическом и историческом плане. Изображению конкретного вида порою даются такие добавления и всегда такое истолкование, которые его историзируют. Эта переработка вида и оставляет место чертам декоративности. Вместе с тем природа Италии трактуется не только возвышенно, но и сурово. В картинах Матвеева нет ничего от мягкой, ласкающей прелести юга, здесь ничто не располагает к неге или лирической мечтательности. Это поэзия не сердца, как у Щедрина, а разума.

Идея долженствования, порядка, строгая дисциплинированность переживания выявляются в самой композиции, придающей образу природы строгую логическую «построенность».

Развитие видового пейзажа у Матвеева показывает небольшая картина маслом «Вид в Пестуме» (Третьяковская галерея) с изображением вдаль знаменитого храма Посейдона. Большая купа деревьев первого плана расположена почти в центре картины и лишь слегка сдвинута вправо. Она делит пейзаж как бы на два открывающихся за ней вида: главный — с храмом и горой, и второстепенный, в арке деревьев справа. К ним, наконец, присоединяется еще некий третий — река под холмом в левой нижней части картины. Перед нами, таким образом, изображение, развивающееся как некое повествование. Сочетание в одном изображении нескольких разделенных декоративным деревом видов, воспринимаемых как бы последовательно один за другим, сближает этот пейзаж с композициями парковых пейзажей Семена Щедрина. Сопоставление картины Матвеева с этими последними обнаруживает, однако, существенное различие. Матвеев прежде всего более ясно выделяет среди сочетаемых видов основной, главный. Композиция построена так, что взгляд направляется на главный вид слева, который, по сути дела, является единственным дальевым.

Конкретизация пейзажа как видового изображения в творчестве Щедрина только намечалась. В его работах ведущую роль играет передача чувственно воспринимаемого световоздушного пространства. Предметы — деревья, здания и т. п. — обозначаются как некие темные пятна, на которых задерживается погружающийся в это пространство взгляд зрителя. Еще не разграничивая четко планы, Щедрин располагает самое существенное в видовом изображении то на втором плане, то на третьем. Разумеется, у него второй план уже становится основным, что

характерно для классицизма, требующего помещения главного в изображении непременно на втором плане¹²⁵. Но в пейзажах Щедрина не определилось, что является главным: пейзажное пространство лужаек и водных пространств или предметность. О малой выявленности собственно видового начала свидетельствует, например, то, что в декоративных панно Михайловского замка главные предметы расположены обычно на втором плане («Крепость Бип», «Итальянские фонтаны» и др.), а в собственно видовом пейзаже «Вид на Каменноостровский дворец» самый дворец дан на третьем плане.

У Матвеева главный вид с храмом Посейдона помещен точно на втором плане, горы же на третьем плане представляют только пейзажный фон. Знакомым нам образом он стремится преодолеть плоскостность первого плана и его отрыв от второго и вместе с тем отделить от них дальний, третий. Предметность пространственных планов выявляется в их протяженности путем ракурсного сокращения почвы. Но и в горах третьего плана намечается объемность.

Еще П. Н. Петров правильно подметил, что Матвеев заменил прежнее изображение гор в виде плоского силуэта на фоне передачей горной гряды. В этом отношении характерны картины «Вид на Лаго-Маджоре» (1808, Русский музей) и «Вид в Сицилии. Горы» (1811, Третьяковская галерея) с их мастерской пластической передачей гор.

В колорите «Виды в Пестуме» Матвеев приходит к системе локального цвета и к общему высветлению и похолоданию цветовой гаммы картины. Переходы цвета на небе от светло-палевого у горизонта к голубому наверху даны очень плавно. Облака на небе едва намечены и почти не нарушают его гладь. Листва деревьев изображена еще довольно мягко и пушисто, но Матвеев уже стремится к ее детализации в передаче мазком отдельных листочков, примерно так, как это делал М. Иванов.

4

Следующим шагом в эволюции пейзажа у Матвеева был переход к целостному и единому изображению, в котором повествовательное начало заключается в его развитии и детализации, а не в сочетании ряда видов. Воспринимая изображение сначала как один общий широкий пейзаж, зритель, постепенно рассматривая детали, замечает в нем ряд подробностей и частных мотивов, развивающих основную тему. Таким образом, пейзаж окончательно приобретал видовой характер и вместе с тем осуществлялись требования классицизма — целостность и ясность изображения. Повествовательность выступала теперь как развитие сюжетности в пейзаже. Типичным образцом такого пейзажа у Матвеева является «Вид в Сицилии. Горы» (1811) с его единством общего вида, расположением предметно обозначенных и объемно трактованных планов в шахматном порядке и развертыванием пространства в глубину по эллиптической кривой. Сюжет раскрывается в переходах с плана на план. В законченном и выработанном виде эта композиция выступает в

картине «Вид на Лаго-Маджоре». Все построение здесь носит ясно выраженный характер барельефности, типичной для живописи классицизма с ее подчеркнутой скульптурной пластичностью формы.

В «Виде в окрестностях Неаполя» (1806, Русский музей) спереди все располагается совершенно симметрично. Большое дерево и скала с вырубленной в ней лестницей справа и руина, окруженная деревьями, слева обрамляют центральное изображение. Между ними открывается вид Неаполитанского залива с городом, замкнутый на горизонте грядой гор. Расположение кулис второго и третьего планов дано в строго шахматном порядке; линия горизонта делит изображение на две равные части. Все это придает композиции совершенно уравновешенный, симметричный и статичный характер.

Фигурки на первом плане — русские солдаты и танцующие итальянские крестьяне — сгруппированы каждая на своем фоне, на своем заднике, как это и полагается в живописи классицизма. Объемно-пластическая трактовка формы ясно видна не только в изображении скалы с вырубленными в ней ступенями и руины, но в особенности в собранности и компактности листвы деревьев. Их темно-зеленые кроны четко вырисовываются на светлом фоне неба. Листва тщательно и детально выписана со стремлением передать породу деревьев. Окраска всех предметов носит определенно выраженный локальный характер, и разобщенность локальных цветов только подчеркивается цветными рефлексамии (например, розовые рефлексии от зданий на зелени луга и такие же розовые тени на серо-голубоватых горах).

Локальному цвету соответствуют лежащий по форме предметов мазок и гладкость фактуры. В трактовке неба и зеркальной глади воды появляются характерные для живописи классицизма большие заглаженные плоскости. Вода в своей зеркальной глади приобретает как бы стекловидность, подчеркиваемую отражением в ней зданий города.

Этот выработанный Матвеевым строй живописи уже не подвергался в дальнейшем существенным преобразованиям и остался неизменным в своей основе до конца творчества художника. Постепенно лишь усиливались линейная объемность, четкость форм и их детализация. Чисто локальное отношение к цвету придает поздним работам Матвеева жесткость и сухость.

В картине «Вид в Сицилии. Горы» его еще интересовала передача смягченности контуров дальних предметов, образуемой толщей воздуха. В самом колорите картины Матвеев, преодолевая декоративное отношение к цвету, приходил к той гамме близких друг другу полутонов, которая свидетельствовала о переходе от живописного цвета к локальному. Соединение зелено-коричневого первого плана, более светло-зеленого в сочетании с розоватым второго и серо-лилового третьего как бы сводит цветовую гамму к градации по светосиле, передавая ослабление цветовой насыщенности по мере отдаления предметов (...)

Напротив, в картине «Вид Рима. Колизей» (1816, Третьяковская галерея) Матвеев, стремясь к четкости предметов и ясности их контуров, отказывается от передачи вуалирующей их

атмосферы. Картина в подчеркнутой объемности предметов, их ракурсов и пересечения планов приобретает своеобразную стереоскопичность. «Вид Рима. Колизей» — картина, типичная для развития творчества Матвеева и для пейзажа классицизма в его, так сказать, «чистом виде». Художника больше всего интересует предмет и в первую очередь архитектура. Он пишет Колизей с разрушенной стороны, чтобы показать его внутреннее устройство и в изображении концентрических кругов сильнее передать объемность и эллиптическую форму здания. Находящаяся перед Колизеем арка Константина подчеркивает колоссальность здания, служа для него масштабом. Столь же предметен и передний план. Камни, каменный парапет и стена кустарника за ним располагаются как бы «слоями» один за другим. Протяженность второго плана выявлена не только толщей Колизея, но и ракурсом почвы и зданиями и садами Рима в глубине по обеим сторонам Колизея. Между протяженностью всех трех планов устанавливается определенное соотношение, в точности повторяющееся в пейзажах Матвеева. Первый план является как бы подходом к главному — второму, а третий — фоном для него. Здание Колизея расположено строго в центре картины, линия слева и раскидистое дерево справа обрамляют его с боков. Композиция в целом строго фронтальна, и планы параллельны плоскости холста. Линия контура первого плана в своем изгибе повторяет кривую Колизея — характерный ритм повторов классицизма. Детальная выписанность растительности и всех подробностей архитектуры в сочетании с подчеркнутой линейностью формы придает живописи сухо графический характер. Ровное и абстрактное освещение преследует задачи наиболее ясного выявления предметов. Подсветкой по краям Матвеев достигает четкости и ясности контура предмета, расположенного не на фоне неба, а на фоне другого предмета. Но эта подсветка, отделяющая один предмет от другого, вместе с тем уплощает его объем к краям. Подсвеченная листва деревьев и кустарника приобретает характер как бы кружевной бахромы. Это как раз соответствует теории классицизма, утверждающего, что «...в списывании с природы сельского вида распределения света почти никогда неудачны в переносе на картину. И так надобно, чтобы живописец сам распределил свет...» «Предметы самые пленительные часто кажутся таковыми единственно по нашему распределению теней и света. Самое очертание предметов зависит от такого счастливого распределения и чрез то получает всю точность»¹²⁶. Как контур должен передать точно очертания предметов, а линия и светотень — характеризовать его строение, так и цвет должен изображать окраску предмета вне зависимости от условий освещения, рефлексов соседних предметов и т. п. Классицизм все наблюдаемое в действительности возводит в абсолют, поэтому и локальный цвет превращается в идеальную «нормальную» неизменную окраску предметов. Так у Матвеева вырабатывается очень устойчивая и простая гамма цветов. Он постоянно окрашивает всю растительность в два-три оттенка цвета, у него есть навсегда установленный коричневый цвет для руин, желтоватый для архитектурных деталей, сероватый для стен домов и розовато-коричневый для крыш. Эта схематика цвета наи-

более ясно выступает в поздних повторениях излюбленных сюжетов — Колизея, Тиволи и т. п.

Колорит является слабой стороной Матвеева; его меньше всего интересуют выразительность цвета, его оттенки и переходы, он применяет цвет в конце концов как простую раскраску. В этом он буквально следует утверждению классицизма, что «живопись только означает цвет вещей, а всю существенную оныя силу делает рисование...»¹²⁷. Обозначив предметы соответствующим цветом, Матвеев в их сочетании интересуется лишь все той же градацией по светосиле, то есть постепенным высветлением планов по мере их отдаленности. «Оттенение есть некоторое искусство располагать свет и тень... избегая нестроты, но доставляя зрению спокойство чрез посредство больших теней и возбуждая оное посредством больших освещений»¹²⁸, — говорит Урванов.

Зато Матвеев — прекрасный рисовальщик. Его рисунки с натуры, такие как «Пинии» или «Пейзаж с летящими птицами» (Третьяковская галерея) и ряд рисунков Русского музея обладают той реальностью и близостью к натуре, которой не хватает картинам. Линия у Матвеева тверда и уверенна, зачастую выразительна и динамична. Он умеет почувствовать красоту тонких стволов и разветвления ветвей пиний, своеобразный рисунок их плоских крон. В «Пейзаже с летящими птицами» есть ощущение пространства, динамика. Высоко и мощно вздымаются кипарисы; в их зарисовке с натуры Матвееву удалось передать изобильную пышность южной природы, ее радостное цветение. Он мастерски умеет изобразить объемы построек, подчеркивая их кубичность и барельефность.

Но все эти моменты живого и меткого наблюдения природы исчезают, как только рисунок приобретает композиционный «картинный» характер. Сразу начинают выступать схема, затверженное правило, господство формально-композиционных задач. Самые линии утрачивают свою свежесть, сочность и выразительность, превращаясь только в средство передачи контуров. Таковы многочисленные рисунки с видами античных руин, обычно исполненные сепией и часто подцветенные акварелью. Среди них можно найти образцы характерного для развитого классицизма чисто линейного очеркового рисунка, совершенно устраняющего не только пятно, но и светотеневую моделировку, превращающего линию в единственное средство изображения.

Подцветенный акварелью рисунок «Приморский вид» (Третьяковская галерея) показателен как пример наибольшего обобщения и геометризации форм у Матвеева и вместе с тем той условности, в которую в конце концов превращается его цветовая гамма.

Интересно сравнить картину «Колизей» с архитектурно-руинными пейзажами XVIII века. Для людей XVIII века руины были предметом лирического поэтического созерцания, размышлений о бренности всего земного. Они доказывали суетность человеческой деятельности и вечности жизни природы. Они свидетельствовали о том, что живая обыденная жизнь сильнее мертвого величия и что поток времен равно поглощает и гения и простого смертного.

Монарх и узник снeдь червей,
Гробницы злость стихий снeдает;
Зияет время славу стeрть:
Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы;
Глощает царства алчна смерть...
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

Так говорит Г. Р. Державин в 1779 году в «Оде на смерть князя А. И. Мещерского».

Сентименталист в свою очередь мог предаваться около руин томной меланхолии:

Все в свете сем проходит,
Постоянства нет ни в чем:
Время все в ничто приводит,
И сечет, сечет мечом;
Пред его челом бледнеет,
Солнца блеск пред ним тускнеет,
Гаснут звезды в небесах.
Горды здания, чертоги
Властелинов на земле,
Олтари и ложны боги
Все в ничтожество пришли;
Обелиски, пирамиды
Страннику печальны виды
Кажут пышностью своей.

(Альманах «Ипокрена»)

Отсюда возможность одинаково рисовать как реальные, так и вымышленные руины, фантастически сочетать в картине те и другие.

В классицизме, в том числе и у Матвеева, изображают уже не «руины вообще», а конкретные памятники древности, которые, как и образы героев прошлого, должны доказывать как раз обратное: бессмертие подвигов и великих дел. «Древние остатки столько же нас извещают, сколько сами историки, о величии и славе народов прежде бывших; иногда же пространнее и вернее об оных нам говорят» (Келюс)¹²⁹. Эти остатки тем самым из объектов меланхолических медитаций превращаются в средство воспитания новых героев и идеальных граждан. В них важно их конкретное и историческое содержание, и потому они должны быть индивидуализированы и точно изображены. В том, что руинный и героический пейзаж приобретает конкретно видовой характер, проявляется влияние на пейзажную живопись растущего историзма мышления, интереса к археологии и реконструкции древних памятников. Руины привлекательны теперь не своей оригинальной живописной красотой, а гармонией, ясностью классических архитектурных форм, возродить которые стремится архитектура классицизма.

Они — идеальный объект для живописи, борющейся против всякой причудливости, фантастичности, запутанности и нагроможденности во имя простоты, логичности и «отчетливости» изображения. Прекрасно то, что логически осознано как важное, значительное, благородное и содержательное. Сам человеческий стаффаж в картинах Матвеева уже не контрастирует с историчностью основного пейзажного мотива. Если это современные люди, то своей реальностью они подчеркивают натуральность руин, то есть естественность того героического должествования, о котором говорит пейзажный образ в целом. Но в него могут быть введены и идиллические сцены хороводов, как бы воскрешающие в современности аркадийские мотивы древности.

Типичным образцом уже не исторического, а современного пейзажа может служить «Вид в окрестностях Берна» (1817, Русский музей). Если у Матвеева архитектурно-руинный или героический пейзаж становится видовым, то и обратно — видовой пейзаж приобретает возвышенно-героический характер. В «Виде в окрестностях Берна» мы находим ту же широту разворота, торжественную импозантность и приподнятость изображения, ту же специфическую «картинность» и те же композиционные приемы, то же облагораживание природы искусным и мастерским сочетанием красивых форм с отбрасыванием некрасивых. В «Колизее» историческое дается как современное и реально-конкретное, в «Виде в окрестностях Берна» реальное и современное трактуется как идеальное и вечное.

У Щедрина пространство еще господствовало над предметом и над объемом, и это было господство общего над частным. Алексеев сумел в последней стадии своего творческого развития найти гармоническое равновесие между пространством и предметами, построить общее как целостное сочетание конкретных частей. У Матвеева же объемная форма господствует над пространством, предмет строит его своими сочетаниями. Все пространство в картине существует только благодаря предметам и только как место для их размещения; оно имеет замкнутый и ограниченный характер.

Пространство в своей замкнутости, отграниченности плоскостями и статичности само воспринимается как некий предмет, словно вырезанный по определенной форме из реального пространства природы. Вместе с тем это пространство у Матвеева окончательно утрачивает чувственный характер.

Та же фронтальность расположения и барельефность построения характеризуют серию картин с изображением водопадов, написанных Матвеевым в 1818—1819 годах. Среди них наряду с «Водопадами в Тиволи» и «Водопадом Кадута делле Марморе на реке Велино близ города Терни в Италии» (Русский музей) мы встречаем и «Водопад Иматра в Финляндии» (Русский музей). Мы знаем, что мотив водопада привлек внимание Матвеева с самого начала его пребывания в Италии. Возможно, однако, что, повторяя эти мотивы теперь, он уже находился под известным воздействием новых веяний романтизма и в силу этого заинтересовался Иматрой.

Северная дикая природа, в том числе природа Финляндии, увлекала романтиков, и они вводили ее в обиход искусства.

В 1814 году К. Н. Батюшков опубликовал свой «Отрывок из писем русского офицера в Финляндии», а в 1820 году Е. А. Баратынский написал стихотворение «Финляндия» и в 1821 году «Водопад». Первые зарисовки Финляндии, сначала более или менее любительские, стали появляться вскоре после ее присоединения в 1809 году. Батюшков, в 1818 году приехавший на службу в русскую миссию в Рим, мог дать Матвееву один из таких рисунков.

Об известном влиянии на позднее творчество Матвеева романтических течений в пейзажной живописи свидетельствует пейзаж «Озеро в Альбано» (1823) с его чертами интимности и своеобразной «интерьерности» пространства в изображении озера, видимого как бы в арке, образуемой раскидистыми ветвями большого дерева. В передаче солнечного освещения, в необычной для Матвеева акцентировке его эффекта есть известная лиричность и эмоциональность. Но все это лишь отдельные моменты и черты, перекликающиеся, правда, с соответствующими поисками в это время Сильвестра Щедрина. Они не изменяют существа традиционной системы пейзажа Матвеева. К тому же он был уже слишком стар и немощен, чтобы перестраивать свою живопись. В работах 1820-х годов чувствуются огрубление и ослабление техники.

Но и в водопадах 1818—1819 годов, в том числе «романтической» по сюжету «Иматре», нет ничего от романтизма в самой трактовке мотива. Это не патетика силы и дикой воленности стихии, а спокойное и размеренное изображение возвышенного и героического мотива природы. Как обычно, идеальность общего сочетается с детализацией частных: травы, кустарника, штаффажных фигурок, пены воды и т. д.

Выше отмечалось, что наряду с видовыми пейзажами Матвеев писал и сочиненные. Ярким примером подобного рода работ может быть большой героический пейзаж Русского музея с изображением вымышленного античного города на озере и на первом плане триумфального шествия воина и аркадских сцен в духе антикизирующих пейзажей Пуссена. Он составлен из тех же мотивов, что и видовые итальянские пейзажи, и по существу мало чем от них отличается. Показательно, что и здесь Матвеев дает тщательную выписанность предметов и стремится к верности детали, частного. Такое сходство между видовым и сочиненным пейзажем вполне естественно при героическом и идеализированном характере обоих. При бесконечном повторении одних и тех же мотивов итальянской природы и античных зданий эти благородные и возвышенные сюжеты должны были в сознании художника приобрести в большей мере отвлеченный и даже формальный характер. Они становились красотами природы вообще, пусть и конкретно существующими и написанными в соответствии с натурой. Отсюда общий характер пейзажей Матвеева. Их достоинством является благородство и спокойная ясность образа природы, и в этом их связь с лучшими чертами русского классицизма. Но этот образ слишком холоден и отвлечен, недостаточно конкретно содержателен. Вместе с тем надо отдать справедливость высокому мастерству Матвеева, красоте его картин, особенно в изображении растительности с узорчатостью мелко выписанной листвы

и эффектной подсветкой. Среди европейских мастеров героического пейзажа этого времени немало найдется равных Матвееву. Его творчество также является свидетельством и результатом необычайно быстрого роста и достижений русской пейзажной живописи. Завоевав признание в Италии, Матвеев тем самым пропагандировал русское искусство, и прав был Батюшков, говоря: «Слава богу, что русский человек так пишет. Слава богу, что он заслужил внимание всех просвещенных путешественников и не умер с голоду в негостеприимной Италии»¹³⁰.

5

Эволюция творчества Матвеева служит ярким примером того, как отрицательно сказывался в пейзажной живописи отрыв от родной почвы, от национальной тематики, от патриотических задач. Если национальная содержательность помогала развитию реалистического начала в сложном, противоречивом существе классицизма, то, наоборот, забвение, утрата национального привели к победе абстракции, а тем самым в конечном счете к резкому снижению идейной содержательности живописи. В реальном по форме пейзаже сюжет становился все более и более отвлеченным, некоей поэтической декламацией на общие темы. Он не мог сделаться действительным живописно-образным рассказом о жизни природы и о характере местности, потому что не мог стать ареной действия и местом жизни конкретных людей. Он оставался пейзажем для туристов и любителей истории и древностей, чем-то видимым со стороны и воспринимаемым в культурной опосредованности, в связи с целым рядом литературных и других ассоциаций и реминисценций. Он был лишь зрелищем, парадным и официальным, а потому холодным и бездушным. Человеческие фигурки в пейзажах Матвеева никогда в самом деле в них не живут, не истолковывают образ так, как мы это видим в картинах Алексея. Они лишь оживляют пейзаж, не выходя за пределы своей роли стаффажа. Стаффаж лишь гармонирует с пейзажем, в зависимости от него приобретаемая то более современный и бытовой характер, как в «Колизее» или «Виде в окрестностях Берна», то антикизирующий и аркадийский, как в условном героическом пейзаже Русского музея.

Детальная выписанность архитектуры и растительности утрачивает свой первичный смысл точного обозначения предмета и свою познавательную роль. Трактующая подобным образом листва деревьев и кустов, все эти пальмовые листья, цветы и травы в своем сочетании образуют некое подобие гобелена. Так, вместе с усилением абстрактности в станковой картине возникают моменты декоративности. Снижение конкретной содержательности выдвигало тем самым на первый план формальные моменты, в данном случае специфическую «построенность» композиции.

Архитектоника пейзажной картины выступает в своей собственной, мало зависимой от содержания эстетической роли, как самодовлеющее декоративное построение. Сама же декоратив-

ность носит теперь, разумеется, иной характер, чем в пейзажах не только Б. Суходольского, но и Семена Щедрина. Она образуется не живописным сочетанием пятен и не орнаментальными изгибами форм и деталей, а как бы геометрической правильностью и симметрией расположения форм и силуэтов, четко вырисовывающихся на больших, однообразно окрашенных плоскостях.

Прихотливые руины и кривые деревца панно Суходольского, фантастическое нагромождение причудливых и живописных архитектурных форм в духе Дж. Валериани и А. Н. Бельского прекрасно сочетаются с узорчатой рамой, завитки которой образуют сложный, извилистый контур и как бы продолжают в пространстве кривые линии зданий и деревьев в панно. В такой раме, как бы растекающейся в пространстве, уже трудно представить себе не только картины, но и панно Семена Щедрина и совершенно немисливо вообразить даже наиболее декоративные из картин Матвеева. Они требуют простых рам с прямыми очертаниями и слегка углубленных. Эта углубленность как бы подготавливает «барельефное» расположение планов в картине. Пейзаж Щедрина — это переход от панно к станковой картине. Целиком станковые пейзажи Матвеева при всей их декоративности уже только картины. Повешенные на стену, они никак не нарушают плоскости. Декоративная тектоника картин Матвеева соответствует статичному, тектоничному и ясному членению стены в декоре классицизма — вертикалям пилястр и горизонталям карнизов и тяг. То, что декоративность выступает в пейзажах Матвеева в станковом решении, находится в полном соответствии с новым принципом понимания декоративности в классицизме. В отличие от принципа барокко и рококо, основанного на слиянии, на растворении отдельного в целом, классицизм понимает целое как сочетание самостоятельных, имеющих свое собственное значение и могущих быть изъятыми из ансамбля частей. Это в равной мере относится как к архитектурному ансамблю классицизма, так и к синтезу искусства. Ансамбль классицизма в отличие от барокко построен на самостоятельности отдельных зданий и даже их частей (павильонов, порталов, колоннад и т. п.). Аналогичным образом самостоятельны в своем значении статуи, панно и картины в классическом синтезе искусств. Это относится и к декорировке интерьера, где лепка стремится стать скульптурой, а роспись — картиной.

1
Батюшков К. Соч. Т. 1, СПб., 1850, с. 137—138.

2
Писарев А. Предметы для художников в Российской истории и предш. сочинений. — Северный вестник, ч. 4, 1804, № 10—12, с. 12—13. В 1807 году вышла от-

дельным изданием под названием «Предметы для художников, избранные из Российской истории, славянского баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе».

3
Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основан-

ному на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793, с. 4.

4
Иванов А. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портре-

- тах. Переведены: первое — с итальянского, а второе — с французского коллежским ассесором Архимом Ивановым, СПб., 1789. Предисловие теоретического характера написано самим Ивановым, с. 59.
- 5
Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода..., с. 88.
- 6
Язык и свойства искусств.— Лицей. 1806, ч. I, кн. I, с. 50.
- 7
Сумароков А. Соч. Ч. 2. М., 1787, с. 261
- 8
Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792, с. 31.
- 9
Писарев А. Предметы для художников.. СПб., 1807, с. 6.
- 10
Габель М. Литературное наследство Я. Б. Княжнина.— Литературное наследство, 1933, т. 9—10, с. 361
- 11
См. *Дружинин Н.* О периодизации истории капиталистических отношений в России. (К итогам дискуссии).— Вопросы истории, 1951, № 1; *Виленская Э. С.* Об особенностях формирования русской освободительной мысли в XVIII веке.— Вопросы философии, 1951, № 2; *Макогоненко Г.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М.-Л., 1952. Вопросом о социальных основах русской художественной культуры второй половины XVIII века, в частности о природе русского классицизма, много занималась в своих работах Н. Н. Куваленская.
- 12
Калинин М. И. О коммунистическом воспитании. М., 1945, с. 192.
- 13
Дружинин Н. О периодизации истории капиталистических отношений в России. (К итогам дискуссии), с. 79.
- 14
Габель М. Литературное наследство Я. Б. Княжнина — Литературное наследство, 1933, т. 9—10, с. 361.
- 15
Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта.— *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Соч. Т. VIII. М., 1957, с. 119—120.
- 16
Радищев А. Беседа о том, что есть сын отечества.— Соч. Т. I, М.-Л., 1938, с. 215, 223.
- 17
Писарев А. Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно до художеств, выбранных из лучших сочинений А. Писаревым. СПб., 1808, с. 118.
- 18
Рассуждение о постепенном возвышении российской словесности.— Лицей, 1806, ч. 2, кн. I, с. 16.
- 19
Белинский В. Сочинения А. Пушкина.— Соч. в трех томах. М., 1948, т. 3, с. 337—338.
- 20
История СССР, под ред. М. Нечкиной. Изд. 2-е. Т. 2. М., 1949, с. 135.
- 21
Свиньин П. Письмо издателя к И. И. Дмитриеву о выставке в Академии художеств.— Отечественные записки, изд. П. Свиньиным, ч. VII, 1821, № 17, с. 388.
- 22
Григорович В. О состоянии художеств в России.— Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827, с. 6.
- 23
Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву.— Соч., т. I, с. 307.
- 24
Сумароков П. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду, ч. 1. СПб., 1803, с. 34—35.
- 25
Там же, ч. 2. СПб., 1805, с. 201, 242, 243.
- 26
Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию Владимира Измайлова. М., 1805, ч. 3, с. 30, 37.
- 27
Там же, ч. 4, с. 11.
- 28
Глушков И. Ручной дорожник для употребления на пути между императорскими всероссийскими столицами. СПб., 1801, с. 39—40.
- 29
Карамзин Н. М. Бедная Лиза. М.-Л., 1950, с. 5—6.
- 30
Делиль Ж. Сады, или Искусство украшать сельские виды. Пер. А. Воейкова СПб., 1816, с. 17—18.
- 31
Иванов А. Понятие о совершенном живописце., с. 67—68.
- 32
О возникновении пейзажных парков см.: *Курбатов В.* Сады и парки. СПб., 1916 (дана обширная библиография); *Gothein M. L.* Geschichte der Gartenkunst, Jena, 1926; *Курбатов В.* Павловск.— Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877. СПб., 1877; *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. 2. М., 1913; *Лансере Н.* Архитектура и сады Гатчины.— Старые годы, 1914, июль—сентябрь; сб. «Проблемы садово-парковой архитектуры». М., 1936; *Архангельская Н. Э.* Павловск. Л., 1936.
- 33
Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. Т. 2. СПб., 1871, с. 412.
- 34
Там же, с. 324.
- 35
Бердышев А. П. Андрей Тимофеевич Болотов — первый русский ученый-агроном. М., 1949, с. 28.
- 36
Экономический магазин., ч. XXVI, М., 1786, № 30, с. 60, 61
- 37
Ему справедливо приписывает Г. Г. Гримм найденный им в Архиве Академии художеств чрезвычайно интересный проект увеселительного сада А. А. Безбородко на Воронцовом поле в Москве, составленный в 1797 году и сопровождаемый подробной объяснительной запиской (Проект парка Безбородко в Москве (Материалы к изучению творчества Н. А. Львова).— Сообщения Института истории искусств. Вып. 4—5. М., 1954). В ней дается обоснование пейзажного парка.
- 38
См.: *Георги И.-Г.* Описание Российского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. Ч. 3. СПб., 1794, с. 709.
- 39
«Прежде чем возвратиться домой (из Петергофа в Петербург.— *Ф.-Д.*) проведи мы на той же дороге, на полпути, приятный часок в саду «Баба». Так назы-

ПРИМЕЧАНИЯ

вается небольшая Голландская деревня, вновь построенная обер-шенком Нарышкиным; насупротив нея на другой стороне дороги ему же принадлежит Английский сад, которому вряд ли в Англии найдутся подобные по красоте и привлекательности. Он состоит из различных островов, которые посредством красивых мостов и плотов соединены между собою. Из них почти все удобопроезжие, и по ним с помощью веревок можно самому себя перевести; кто дальше хочет кататься по воде, найдет лодки и лодочников к своим услугам. Для рыбной ловли также имеются приспособления... В одном из них можно даже найти, как в кофейной, различные газеты для чтения, а в другом стоит сатега-обсуга для тех, кто себя захочет позабавить рисованием. Лужайки, аллеи, пригорки и пр. во множестве и со вкусом засажены и среди прекрасной зелени разукрашены также мраморными и другими статуями; одним словом, это особо приятное и прекрасное место» (Записки Бернулли.— Русский архив, 1902, кн. 1, вып. 1, с. 11—12).

40

Цит по кн.: *Безсонов С.* Архангельское. М., 1937, с. 11.

41

Экономический магазин..., ч. XXVII. М., 1786, № 57, с. 65.

42

Вестник Европы, ч. 68, 1813, № 7—8, апрель, с. 194.

43

Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1854, с. 19.

44

Сборник «Русская проза XVIII века». Т. 2. М.—Л., 1950, с. 235.

45

«Стихи, какими написана «Душенька», подобны английскому саду» (Карамзин). «Прочитавши Россияду, воображаем, что мы прогуливались в прекрасном саду» (Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете. Ч. 1—2. М., 1812, с. 138).

46

Название вышедшего в 1803 году произведения карамзиниста А. Ф. Кропотова.

47

См.: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. I. СПб., 1864, с. 122, 125, 219, 241,

295. В дальнейшем: *Петров П. Н.* Указ. соч.

48

Была в собрании И. Е. Цветкова, в каталоге которого 1915 года значится под названием «Итальянский пейзаж с русскими крестьянами» (Перечень художественных произведений Цветковской галереи. М., 1915, с. 2), перешла затем со всем собранием в Третьяковскую галерею, а оттуда в один из периферийных музеев.

49

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 127.

50

Еще И.-Э. Гриммель в 1752 году выписывает в Академию художеств при Академии наук гравюры с пейзажами Ф. Цукарелли и «сто тридцать листов ландшафтов знатнейших мастеров, кои недавно в Англии в свет вышли» (Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.—Л., 1934, с. 19). Идиллические аркадские пейзажи Цукарелли (1702—1788) были в большой моде в середине XVIII века в Европе. Среди картин коллекции И. И. Шувалова, переданной им в 1758 году Академии художеств (см.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 4), находим подобные пейзажи. Таковы декоративные, но уже заключающие в себе моменты сентименталистской идилличности и «естественности» пейзажи А. Локателли, которые еще в конце века копировал ученик С. Щедрина А. Е. Мартынов. Близок к ним декоративный пейзаж в музее Останкина, представляющий либо копию, либо вольное подражание итальянским мастерам XVIII века. Таковы в особенности работы так называемых итальянских голландцев XVII века — К.-П. Берхема (в Указателе находящихся в имп. Академии художеств произведений 1842 года упоминаются две копии Х. Р. Касовского с пейзажей Берхема), П. Боута, Ф. де Мушерона и близкого к ним в своих пейзажных работах немецкого художника середины XVIII века Х.-В.-Э. Дитриха.

51

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 316.

52

ЦГИА, ф. 789 Академии художеств, оп. 1, 1795 год, ед. хр. 36.

53

В «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода...» (1793) И. Урванов, располагая роды живописи от менее важных и трудных к более значительным, помещает ландшафтную живопись на третьем месте, после «цветочной» и «звериной» и непосредственно перед портретной. Перспективная живопись фигурирует опять-таки отдельно, как самостоятельная, на седьмом, предпоследнем месте, между живописью «исторической домашней» (жанровая) и «исторической большой».

54

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 215.

55

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 396; ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1799 год, ед. хр. 48. Клаубер, Игнатий Себастьян (1754—1817), уроженец Аугсбурга. Учился у своего отца гравера, затем в Риме, работал в Париже, был членом Академии художеств. После французской революции уехал в Аугсбург, работал у датского короля. В 1796 году был приглашен в Академию художеств, где и проработал до конца жизни. Был хороший гравер и педагог. Руководил гравированием альбомов путешествий Г. А. Сарычева и И. Ф. Крузенштерна. Литература: словари — Nagler, Thime-Becker; *Тромонин К. Я.* Очерки с лучших произведений живописи, гравирования, валяния и зодчества с кратким описанием и биографиями художников. М., 1839; *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. Т. 2. СПб., 1895, с. 495—511; Русский биографический словарь, т. Ибак-Ключарев. СПб., 1897, с. 730—731.

56

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1799 год, ед. хр. 48 Рескрипт Павла I; *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 437. В дальнейшем, в 1803 году этот класс был окончательно закреплен за Академией художеств в качестве ее составной части, а сумма на его содержание включена в смету Академии (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1803 год, ед. хр. 13. «О вступлении в полное ведение Академии художеств гравировального ландшафтного класса»).

- 57
 Воейков А. Описание русских садов. — Вестник Европы. ч 68, 1813, № 7—8, апрель. с. 193.
- 58
 См.: Голомбиевский А. Покинутая усадьба Село Надеждино, бывш. имение кн. Куракиных. — Старые годы, 1911. январь, с. 3—25.
- 59
 Рассказы бабушки, из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. СПб., 1885, с. 255—256.
- 60
 См.: Голомбиевский А. Покинутая усадьба. Село Надеждино, бывш. имение кн. Куракиных, с. 13.
- 61
 Ценной работой о С. Ф. Щедрина является статья М. С. Коноплевой «Семен Федорович Щедрин. Материалы к биографии и характеристике творчества» в сборнике «Материалы по русскому искусству» (т. 1. Л., 1928). Автор собрал значительный, хотя и не исчерпывающий, архивный материал и составил черновый каталог произведений Щедрина. Статья носит, однако, лишь биографический характер и не дает анализа творчества художника. Библиография неполна: к ней надо добавить: *Георги И.-Г.* Описание Российского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного Ч. 3, СПб., 1794, с. 576; *Reimers H.* L'Academie imp. des beaux art a St. Petersburg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I en 1807 St.-Petersbourg, 1807 Перевод выдержек из нее напечатан в «Русском художественном архиве» (1892, вып. V—VI); *Григорович В.* О состоянии художеств в России. — Северные цветы на 1826 год. СПб., 1826; *Свищев П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей, тетр. II, СПб., 1817; *Бантыш-Каменский Д. И.* Словарь достопамятных людей русской земли. Т. 5. СПб., 1836, с. 356—357; *Кукольник Н.* Картины русской живописи. СПб., 1846; *Андреев А.* Указатель картин и художественных произведений галереи В. А. Кокорева. М., 1863; *Олеин А.* Краткое историческое сведение о состоянии имп. Академии художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829, с. 17; *Фиорилло И.-Д.* Опыт истории начертательных художеств в России. — Художественная газета. 1838, № 18, с. 594; Месяцеслов на (високосный) 1840 год. СПб., б. г., с. 186; *Петров П. Н.* Отечественная живопись за сто лет. — Северное сияние. Русский художественный альбом Т. 2. СПб., 1863, с. 120—125; *Тарасов Н.* Цветковская галерея в Москве. — Старые годы, 1909, декабрь; *Новицкий А.* История русского искусства с древнейших времен... Т. 2. М., 1903; *Бенуа А.* История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901; *Врангель Н.* Русский музей имп. Александра III. Живопись и скульптура. Т. 1. СПб., 1904; *Остроугов И.* и *Глаголь С.* Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых. М., 1909; *Трубников А.* Первые пенсионеры имп. Академии художеств. — Старые годы, 1916, апрель — июнь, с. 67—92; *Талепоровский В. Н.* Павловский парк. Пг., 1923, с. 18. Из вышедшей после опубликования статьи Коноплевой литературы: Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.—Л., 1934; *Коваленская Н. Н.* История русского искусства XVIII века. М.—Л., 1940; *Федоров-Давыдов А.* С. Ф. Щедрин. М.—Л., 1946; *Федоров-Давыдов А.* О двух новых картинах С. Щедрина. — Искусство, 1951, № 4.
- 62
 ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1764 год, ед. хр. 5б.
- 63
 Дата 6 апреля 1759 года установлена С. Яремичем (Русская академическая художественная школа в XVIII веке, с. 63, примеч. 37). Коноплева указывает 1760 год.
- 64
 См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 21, 97.
- 65
 ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1765 год, ед. хр. 34.
- 66
 Г. Козлов проявляет к Щедрину интерес и позднее, дав ему по возвращении из-за границы программу на академика и ходатайствовал о назначении его руководителем пейзажного класса (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1776 год, ед. хр. 24; *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 215).
- 67
 См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 121.
- 68
 Цитируется по статье А. Трубникова «Первые пенсионеры имп. Академии художеств». — Старые годы, 1916, апрель — июнь. Цитаты без указания источников взяты из этой статьи.
- 69
 О Казанове см.: *Blanc Ch.* Histoire des peintres. Ecole française, v. 2. Paris, 1863; Словарь Thime-Becker; *Бенуа А.* История живописи. Т. 4. СПб., 1912, с. 397—398.
- 70
Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века, с. 64, 65; ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1766 год, ед. хр. 25.
- 71
 См.: *Коноплева М. С.* Семен Федорович Щедрин. Материалы к биографии и характеристике творчества. — Материалы по русскому искусству. Т. 1, Л., 1928, с. 146.
- 72
 ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1769 год, ед. хр. 35, л. 3.
- 73
 Там же.
- 74
 См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 190.
- 75
 ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1771 год, ед. хр. 33 и 1776 год, ед. хр. 24.
- 76
 Там же, 1770 год, ед. хр. 20.
- 77
 Там же, 1771 год, ед. хр. 33, л. 14.
- 78
 Там же, л. 5 об.
- 79
 См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 215; *Коноплева М. С.* Семен Федорович Щедрин. Материалы к биографии и характеристике творчества, с. 149.
- 80
 См.: *Коноплева М. С.* Указ. соч., с. 150.
- 81
 См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 139. Картина эта поступила в Русский музей из музея Академии художеств. В каталоге Картинной галереи имп. Академии художеств А. И. Сомова (1872 г.) она называлась просто «Пейзаж» и датировалась 1769 годом, так как Сомов видел в ней одно из тех трех произведений, о которых упоминается в рапорте из Парижа от 2 июня 1769 года, где говорится, что Щедрин отправил в Академию две свои работы и пишет третью,

«подобную же в величине, представляющую вечер, где виден пастух со стадом скотины на плотине, переправляющийся через реку» Коноплева, основываясь на том, что упоминаемые картины — малых размеров (7 на 9,5 дюйма), в то время как разбираемый пейзаж сравнительно большого размера (1,08 на 0,89 м), отказалась видеть в нем присланную из Парижа работу. Вместо того она определила его как работу, написанную по возвращении из пенсионерства, и соответственно датировала ее 1779 годом. И та и другая датировки были результатом различия имеющейся на картине рядом с подписью даты, две последние цифры которой полустерты. Полустертую дату, мне кажется, надо читать «1778» и этим годом датировать картину.

82

В Указателе картинной галереи В. А. Кокорева (1863 г.) значится «Пейзаж в окрестностях Рима» Семена Щедрина. Его описание полностью соответствует изображению на пейзаже из собрания И. С. Зильберштейна: «Посередине картины группа деревьев, под тенью которых расположено отдыхающее стадо. Направо грот нимфы Эгерии, а налево озеро Неми и виднеется мест Римской постройки» (*Андреев А. Указатель картин и художественных произведений галереи В. А. Кокорева*, с. 8). В то время как большая картина находилась в Академии художеств, у Кокорева был эскиз к ней, ныне находящийся у Зильберштейна. О взаимоотношениях этих двух произведений см. в моей статье «О двух новых картинах Семена Щедрина» (*Искусство*, 1951, № 4). В статье высказывается предположение, что имеющаяся на эскизе дата 1790 проставлена автором позднее, при продаже эскиза.

83

Сравнительно с картиной в эскизе есть только одно отступление: отсутствует небольшая группа деревьев вдали. Приходится удивляться скорее незначительности, нежели наличию отступления.

84

Рисунки эти хранятся в Эрмитаже. Лишь два из них можно принять за подлинники, остальные являются ремесленными и очень беспомощными копиями со Щедрина.

85

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792, с. 153.

86

Был воспроизведен в книге В. Я. Курбатова «Павловск» (СПб., 1902, с. 3) и в альбоме «Историческая выставка архитектуры» (СПб., 1911). Коноплевой датировался 1790-ми годами. Как вид в Сиворицах его определили Н. Н. Белехов и А. Н. Петров в своей книге «Иван Старов. Материалы к изучению творчества» (М., 1950, с. 165, примеч. 58), правильно увидев в изображенном на картине здании усадебный дом в этом имении, построенный И. Е. Старовым.

В те же годы (1774—1780) была построена Старовым и усадьба Тайцы. «Прекрасные местности» Демидовых, с их «знатными и со вкусом выстроенными господскими домами» и великолепными «увеселительными садами» были очень популярны в XVIII — начале XIX века» (*Белехов Н. Н., Петров А. Н.* Иван Старов. Материалы к изучению творчества, с. 50). В самом деле, прекрасная архитектура усадеб органически сочеталась с красотой пейзажных парков, где превосходно использовались природные условия. Эта красота и поэтичность усадеб могли не меньше Павловска вдохновлять Щедрина; они были достойны изображения.

87

Подробно разбирая в упомянутой статье «О двух новых картинах Семена Щедрина» все соображения за и против, я прихожу к выводу о принадлежности пейзажа самому Щедрину. При этом я считаю, что имеющаяся на картине подпись — не авторская, а сделана позднее, как позднее приписаны и фигуры женщины с ребенком на первом плане, резко отличающиеся по характеру письма от живописи картины в целом, в частности, от того, как написаны фигуры поселян на втором плане.

88

Она во всяком случае могла быть написана только до 1792 года, когда вышла книга П. П. Чекалевского. Вероятнее всего, что Щедрин писал виды имений Демидовых вскоре после того, как они были отстроены.

89

В некрологе Щедрина И. Акимов писал: «От долговременного упражнения был в практике тверд, а первую подмалевку многих своих картин, особенно воздух и дальность, писал он с таким мастерством и удачей, что желательно было дабы и при отделывании сохранена была та же твердость и искусство» («Северный вестник», ч. 4, 1804, № 10—12, с. 328—329).

90

П. П. Чекалевский в «Рассуждении о свободных художествах...» упоминает фрески Щедрина с пейзажными мотивами в загородном доме графа Я. М. Брюса. До нас дошли стенные росписи дачи М. Донаурова «Жерновка» на Охте в Ленинграде (конец 1790-х годов), с достаточным основанием приписываемые Щедрину (*Лансере Н.* Забытая пригородная усадьба XVIII века Жерновка на Охте.— Среди коллекционеров, 1924, июль — август): росписи в имении «Стольное» Черниговской области, исполненные в 1801—1803 годах (*Лукомский Г.* Стольное.— Столица и усадьба, 1915, № 35), и большие панно, писанные между 1799—1801 годами по заказу Павла I для только что построенного Михайловского замка.

91

Интерес к Гюберу Роберу и увлечение им в России начались с покупки графом А. С. Строгановым в 1773 году пяти картин. Екатерина II думала пригласить Г. Робера в Россию (*G. Gabillot. H. Robert et son temps. Paris, 1895, p. 233*).

В 1782 году Павел I заказал Г. Роберу через Н. Б. Юсупова для Гатчинского дворца четыре панно; они были помещены в так называемой Греческой галерее. В 1802 году Г. Робер был избран Академией художеств почетным вольным общником (*Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 433).

92

Иванов А. Понятие о совершенном живописце... СПб., 1789, с. III.

93

О подражании, выражении и сочинении в живописи. Перевод с французского В. И.— Вестник Европы, ч. 70, 1813, № 14, июль, с. 97.

Писарев А. Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно до художеств, выбранных из лучших сочинений А. Писаревым. СПб., 1808, с. 21.

Такое деление пейзажа на два «слога» крайне типично для классицизма. Так, в руководстве А. Легранда «Ландшафтный живописец» (М., 1820, с. V—VI) читаем: «Слово ландшафт (paysage) происходит от слова земля (paus); это есть подражание какому-нибудь деревенскому виду; то, чему в точности подражают, называются видами (vûes). Должно избегать, чтоб излишнею точности не отнять у них приятности; верные виды нравятся только обладателям оных, или кому они напоминают что-нибудь любезное.

Сей род можно применять к двум различным слогам: к слогу ироическому, или идеальному (Style Heroique, ou Ideal), и простому (Champêtre). Все высоко в слоге ироическом: местоположения живописны и романтически, здания грозны и величественны, природа не всегда бывает такова, как она представляется нашим взорам; художник, стараясь изобразить ее как можно лучше, соединяет все ее красоты, которые она обыкновенно рассеивает».

Кеттен П. Письма о изображении сельских видов (Paysage). — *Писарев А.* Начертание художеств..., с. 127, 128, 133, 149.

Козлов В. О ваянии. — Вестник Европы, ч. 52, 1810, № 16, август, с. 305.

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792, с. 135.

Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанному на умозрении и опытах. СПб., 1793, с. 43.

Маргынов А. Живописное путешествие от Москвы до китайской границы. . СПб, 1819, предисловие.

Библиография Матвеева исключительно скудна, исчерпываясь короткими биографическими заметками в энциклопедических и справочных изданиях и беглыми указаниями в сводных работах. Таковы заметки в «Месяцеслове на (високосный) 1840 год» и в «Указателе находящихся в имп. Академии художеств произведений по алфавиту имен художников и предметов» («Памятник искусств», СПб., 1842), из которых исходили В. И. Григорович в Энциклопедическом лексиконе А. Плюшара (т. I. СПб., 1835, с. 333), А. Н. Андреев в книге «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (СПб., 1857), далее А. И. Сомов в издании «Картинная галерея имп. Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи» (СПб., 1872) и затем авторы статей в энциклопедических словарях. Отдельные замечания о Матвееве см.: *Олекин А.* Краткое историческое сведение о состоянии имп. Академии художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829; *Свиньин П. П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей, тетр. II. СПб., 1817, с. 80; *Свиньин П. П.* Краткая опись предметов, составляющих Русский музей Павла Свиньина 1829 года. СПб., 1829. В альманахах и журналах: Северные цветы на 1826 год, с. 38—39; Художественная газета, 1836, № 2, с. 33, № 11—12, с. 177, 1841, № 25, с. 2; Москвитянин, 1853, № 4, февраль, Современныя известия, с. 106—107; Записки гр. М. Д. Бутурлина — Русский архив, 1897, кн. 1, вып. 4, с. 639. *Батюшков К.* Соч. Т. 3, СПб., 1886, с. 542—543. «Примечания» П. Н. Петрова не были доведены печатанием до Матвеева, и сведения о нем имеются лишь в «Сборнике материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования» (ч. I, СПб., 1864, с. 94, 139, 140, 160, 210, 213, 220, 227, 348, 494, 506, 589; ч. II. СПб., 1865, с. 133). См. также: *Андреев А.* Указатель картин и художественных произведений галереи В. А. Кокорева. М., 1863; *Ф. И. Прянишников* и его картинная русская галерея. СПб., 1870; *Врангель Н.* Русский музей имп. Александра III. Живопись и скульптура. Т. I. СПб.,

1904; *Остроухов И.* и *Глаголь С.* Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых. М., 1909; *Тарасов Н.* Цветковская галерея в Москве. — Старые годы, 1909, декабрь; *Ромазов Н.* Московский Публичный и Румянцевский музей. Отделение изящных искусств. Каталог картинной галереи. М., 1915.

В статье «Отечественная живопись за сто лет» (Северное сияние. Русский художественный альбом, Т. 2. СПб., 1863, с. 128) П. Н. Петров лишь бегло упоминает о Матвееве. Первую характеристику творчества Матвеева находим в работе Г. Реймерса (Имп. Академия художеств в Петербурге. Со времени своего основания до царствования Александра I, в 1807 г.) «Матвеев, пенсионер Академии, уже двадцать лет живет в Риме, где пользуется славой хорошего пейзажиста. Жаль только, что отечество лишено его на такое долгое время; это бесспорно лучший пейзажист, какого когда-либо производила Россия. Он так предан своему искусству, что, забыв о пище, часто проводит целые дни, изучая чудную природу, которая его окружает и которой он так хорошо умеет подражать. Но в то же время своими прекрасными картинами он прославляет свое отечество и заслуживает удивление просвещенных путешественников» (Русский художественный архив, 1892, вып. V—VI, с. 307). Далее следует характеристика, данная В. И. Григоровичем в статье «О состоянии художеств в России» (Северные цветы на 1826 год, с. 39): «Сделал себе имя в самом Риме. Он был страстен к своему искусству. Некоторые работы его превосходны. Художник сей любил природу и изображал ее верно».

В «Указателе находящихся в имп. Академии художеств произведений...» дана характеристика Матвеева, которая повторена была затем А. И. Сомовым: «Один из первых русских пейзажистов, приобретший своими трудами значительную известность в бытность свою за границею. Выбор его картин хорош, а живопись отличается мягкостью кисти и простотой письма» (с. 67). Этот почтительный, но довольно холодный отзыв характеризует то отношение, которое встречало творчество Матвеева у современ-

ПРИМЕЧАНИЯ

ников и ближайшего к ним поколения. Проживший всю жизнь в Италии и не связанный непосредственно с жизнью русского искусства, Матвеев не привлекал к себе большого внимания, и его ставили обычно на второе место после Мартынова, пользовавшегося значительно большей популярностью. Лишь Н. А. Рамазанов попытался оценить его роль и связать его с историей русского искусства. В статье о К. И. Рабусе Рамазанов писал: «Из русских первый Матвеев, разогретый солнцем Италии, повернул в сторону от классического пейзажа и попал, в Тиволи и в других окрестностях Рима, на тропинку, ведущую к неисчерпаемым красотах природы» («Материалы для истории художества в России». Кн. I, М., 1863, с. 85).

А. П. Новицкий в работе «Художественная галерея Московского Публичного и Румянцевского музея» (М., 1889, с. 207) повторил эту характеристику: «...первый из русских оставил классический пейзаж и стал изображать настоящую природу» и тут же, неизвестно почему, сравнил Матвеева с Ж. Верне. К этому времени вместе с ростом отрицательного отношения к Академии и классицизму Матвеев был попросту предан забвению. В общих историях искусства он либо не упоминается вовсе, либо буквально только упоминается, как у того же А. П. Новицкого в «Истории русского искусства...». Такого полного забвения Матвеев не заслуживает. Поэтому правильно было нарушение этого умолчания в «Истории русского искусства XVIII века» Н. Н. Коваленской.

102

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. I, с. 160.

103

Там же, с. 94. Об этом Воспитательном училище см. также: *Майков П. М.* И. И. Бецкой. Опыт его биографии. СПб., 1904, и *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник имп. Академии художеств... 1764—1914, СПб., 1914, ч. 1, с. 10; ч. 2, с. 126.

104

Петров П. Н. Указ. соч., ч. I, с. 81 и 210; ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1776 год, ед. хр. 32.

105

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. I, с. 213.

106

Первый раз Матвеев получил программу «представить время после полудни в четыре часа и остановившихся пастухов близ корчмы для отдохновения» еще в феврале 1777 года (*Петров П. Н.* Указ. соч., ч. I, с. 219, 220). Совет Академии, давши эту программу Матвееву в числе других программ для разных специальностей, очевидно, поторопился. Хотя все ученики находились уже в 5-м возрасте, но лишь на первом его году. Поэтому работу над программой пришлось отложить. В марте следующего 1778 года Матвеев получает новую программу сходного содержания. (см.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. I, с. 140, 226, 227).

107

Письма И.-Ф. Рейфенштейна (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1771 год, ед. хр. 48).

108

См.: *В. К.* К истории пребывания русских художников за границей.— Старые годы, 1909, июнь, с. 338—339.

109

См.: *Трубников А.* Пенсионеры Академии художеств в XVIII веке.— Старые годы, 1907, июль-сентябрь, с. 349—355.

110

Все цитированные рапорты и определение Совета находятся: ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1782 год, ед. хр. 17.

111

Из рапорта 15 июля 1783 года.— *Там же*.

112

См., например, рапорт Я. Фарфонтьева 1781 года из Парижа, где он приводит точный реестр расходов, доказывая невозможность существовать на получаемый пенсioen (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1781 год, ед. хр. 18).

113

См. об этом в письме И.-Ф. Рейфенштейна от 28 сентября 1783 года.

114

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1782 год, ед. хр. 17.

115

Там же, 1789 год, ед. хр. 23.

116

Выдача пенсии была прекращена с декабря 1782 года.

117

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1796 год, ед. хр. 20. Прошение Матвеева,

письмо конференц-секретаря с запросом о сумме долга, второе письмо Матвеева в Академию и лично конференц-секретарю, извещение от Академии с отказом в деньгах на уплату долгов. Текст этого решения Академии см. также: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. I, с. 348—349.

118

Письмо от 2 марта 1805 года.— ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1802 год, ед. хр. 40, л. 14. *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 589.

119

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1807 год, ед. хр. 48.

120

Там же, 1807 год, ед. хр. 35 и 42; 1808 год, ед. хр. 37 и 48. *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. 1, с. 506.

121

См.: *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. II, с. 133; ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1819 год, ед. хр. 115.

122

Академия художеств, сообщая в 1818 году сведения о Матвееве министру духовных дел и народного просвещения в связи с назначением художнику пенсии, писала, что он, «будучи отправлен в чужие края пенсионером с 1779 года, оттуда и не возвращался уже в Россию». На вторичный запрос о причинах невозвращения Матвеева последовал ответ: «...что же касается причины, побудившей г-на Матвеева остаться в Италии, то об оной в делах Академии никакого сведения не сыскано» (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1818 год, ед. хр. 18, л. 3 и след.). М. Д. Бутурлин, встречавшийся с Матвеевым в Риме в последние годы жизни художника, пишет о нем: «Поселившись в Риме еще в конце прошлого века, он с тех пор ни разу не бывал в России...» (Записки гр. М. Д. Бутурлина.— Русский архив, 1897, кн. I, вып. 4, с. 639). К. Н. Батюшков писал о нем аналогично в письме к А. Н. Оленину из Рима в 1819 году (*Батюшков К. Н.* Соч., т. 3, с. 542—543).

123

Петров, правда, еще упоминает в художественном фельетоне (Северное сияние. Русский художественный альбом Т. 1. СПб., 1862, с. 387) о виденном им на «Постоянной художественной выставке» пейзаже Матвеева, который, по его мнению, относится ко времени его пребыва-

ния в России. «Вид, изображенный художником, кажется,— добавляет он — местность отечественная...» Что это за пейзаж — из описания Петрова неясно. Неизвестно также, на основании каких данных говорит Петров о пребывании Матвеева в России.

А. И. Сомов в издании «Картинная галерея имп. Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи» (с. 155), очевидно, исходя из данных Петрова, писал о Матвееве: «...по окончании срока посылки своей в чужие края на казенный счет он дважды ездил на долгое время снова в Италию, где, таким образом, проводил большую часть своей жизни». Это утверждение повторяется затем в Энциклопедии Брокгауза и Ефрона, а в Энциклопедии изд. «Просвещения» уже превращается в совершенный вымысел,

что «два раза он возвращался в Россию и каждый раз привозил массу пейзажей и видов итальянской природы и памятников искусства» (Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания. Т. 12, СПб., 1903, с. 713).

124

Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанному на умозрении и опытах..., с. 96.

125

«Расположение есть благоприятное помещение разных предметов. Правила оно состоит в том, чтоб те фигуры ставить ближе к середине, то есть на втором плане, кои в истории суть главные действующие лица, а прочие помещать на третьем и первом плане, присовокупляя к оным, а особливо на первом плане, раз-

ные принадлежности и украшения» (*там же*, с. 94).

126

Кернер П. Письма о изображении сельских видов (Paysage).— *Писарев А.* Начертание художеств..., с. 153, 155.

127

Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанному на умозрении и опытах..., с. 4.

128

Там же, с. 34.

129

Это изречение Писарев приводит среди других, кажущихся ему важнейшими, мыслей об искусстве различных авторов в своем «Начертании художеств...» (отдел «Смесь», с. 173).

130

См. упоминавшееся в примечании 122 письмо Оленину из Рима.

Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ

Вторая половина XVIII века отмечена высоким расцветом русской культуры и искусства. Основу этого расцвета составляют и в нем отражаются хозяйственные и политические успехи дворянской империи и растущая в ее недрах освободительная борьба народных масс. Реформы начала XVIII века, направленные на преодоление отсталости, на овладение передовой наукой, техникой, светским искусством, скоро стали давать свои плоды. Во всех областях культуры и искусства русские люди создают свои оригинальные, проникнутые национальными идеями высокие ценности. Во второй половине века эти ценности начинают все более приобретать мировое значение. Какую бы область общественной деятельности мы ни взяли: от военного дела до живописи и от литературы до философии — везде мы находим ряд замечательных имен, встречаемся с исключительно богато одаренными творческими личностями. В этом блестящем созвездии имен, от Суворова до Левицкого и от Баженова до Радищева, ярко выявляются творческие способности народа, их выдвинувшего. В творчестве этих выдающихся людей, в их деятельности как бы кристаллизуются творческие усилия и достижения многих. Достижения эти складываются на базе широкого и богатого процесса национального, и в частности культурного, развития. Освобожденная от оков средневекового догматизма, творческая мысль начала формироваться с поражающей быстротой. Всякий исследователь этой эпохи чем более погружается в ее изучение, тем больше бывает поражен и темпами развития и размахом творческих сил нации, глубиной идей и красотой произведений русского искусства того времени.

Остановившись только на живописи, мы видим, что ее главная отрасль — портрет, — получившая в XVIII веке преимущественное значение, достигает теперь мирового художественного уровня. Д. Г. Левицкий в своем творчестве как бы обобщает, синтезирует весь предшествующий опыт национального изобразительного искусства в этой области и создает такие произведения, которые, ярко отражая русскую действительность, являются вкладом в мировую портретную живопись. В основанной в 1757 году Академии художеств с успехом развивается историческая картина, выдвигая к концу века такого значитель-

ного художника, как Г. И. Угрюмов. Наконец, в последней четверти века складывается жанровая и пейзажная живопись. Русское изобразительное искусство овладевает всеми разновидностями и жанрами, всем богатством возможной в ту эпоху тематики.

⟨...⟩ Для искусства этого времени характерен большой интерес к национальным проблемам и к историческому прошлому страны, утверждение национальных художественных форм. Борьба за национальность литературы и искусства против не критического подражания пронизывает деятельность Новикова, Фонвизина, Крылова, Радищева и других передовых писателей. Н. И. Новиков является родоначальником русской археологии. В предисловии к «Древней российской вивлиофике» он писал в 1773 году: «Полезно узнать нравы, обычаи и обряды древних чужеземных народов, но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях». Эта жизнь прародителей становится предметом интереса не только развивающейся русской исторической науки, но также литературы, начиная с «Хорева» А. П. Сумарокова (1748), далее «Россияды» М. М. Хераскова (1779), «Вадима» Я. Б. Княжнина (1789) и т. д., и возникающей исторической живописи классицизма. Уже в 1770 году А. П. Лосенко пишет картину «Владимир перед Рогнедой». Крупнейших своих успехов историческая живопись достигла в творчестве Г. И. Угрюмова, целиком посвященном национальной истории. В зарождающейся пейзажной живописи этот интерес к национальному, патриотическая тематика выразились в той большой роли, которую играло изображение различных местностей обширного отечества, в особенности вновь присоединяемых мест, а также в специальной фиксации старинных городов и памятников в творчестве М. М. Иванова и Ф. Я. Алексеева.

Высокий расцвет русского искусства во второй половине века проходит в обстановке возникающей борьбы прогрессивных сил с самодержавием и крепостничеством. То самое искусство, которое воздвижением дворцов, созданием монументов и парадных портретов, писанием видов придворных парков призывалось прославлять дворянскую империю, на самом деле в своем патриотизме питалось антикрепостническими идеями просветительства ⟨...⟩ Под влиянием воздействия на все сферы культуры передовых идей просветительства на искусство все более начинают смотреть как на воспитательное средство и вместо задач увеселения и «приятства» выдвигать перед ним проблемы воспитания людей, облагораживания человеческих чувств.

«Изящные искусства, будучи в совершенстве, могут вперить в человека привязанность к красоте и к добру, могут заставить его любить истину и добродетель, отвращая его от всякого зла; словом, могут способствовать к собственному его благополучию», — пишут в художественных руководствах того времени¹. «Истинные писатели суть те, которые весь свой дар ума употребили в пользу своего отечества и для народной нравственности»². Отсюда естественно возникает требование к искусству быть содержательным. «Без просвещения напрасно все старанье. Скульптура — кукольство, а живопись — маранье», — говорил М. М. Херасков.

Гуманизм просветителей, их мечта о создании разумно устроенного государства и общества, возглавляемого и руководимого просвещенными и благородными людьми, общества, в котором гармонично сочетались бы личные склонности и желания с гражданским долгом людей, получили свое отражение не только в исторической живописи, но также и в портретной и пейзажной.

Просветительское учение о естественном праве своеобразно отразилось в стремлении к изображению естественного человека и простой, также естественной природы. Это вело к углублению характеристики в портрете, к показу благородства человеческой личности, красоты духовной жизни. В картинах возникавшей пейзажной живописи это приводило к замене условной декорации естественным видом. Изысканная игра в буколическую, сельскую жизнь, в пастушеские нравы сменялась искренним желанием слить свои чувства с жизнью природы, в ее естественности найти обоснование душевных движений человека.

Стремление к естественности и простоте, эмоциональная окраска видового изображения сказались и в трактовке городского пейзажа, заменяя прежнюю ведуту пейзажными картинными образами. Реализм новых пейзажных изображений заключался также и в том, что в них начиналось, правда, порой в еще довольно условных формах, отображение и утверждение русской природы, облика русских городов.

Реально отображая город и природу, пейзажная живопись второй половины XVIII века вместе с тем создает некий идеальный гармонический мир. Быть может, именно в пейзажной живописи реализм и идеализация переплетаются особенно тесно, и их невозможно разделить без разрушения живой ткани художественного образа. Задача исследователя состоит в том, чтобы суметь в самом идеальном уловить выступающее реальное. Этот налет идеальности отчасти связан с теми чертами абстрактности, которые заключаются в самой просветительской идеологии, в самом учении о естественном человеке и естественном праве, являясь классовой, исторической ограниченностью просветительства. Отчасти же он связан с условиями сложения и развития русской пейзажной живописи.

Отражая передовые идеи и новые чувства людей, художники должны были по-старому служить своим искусством дворянской знати, для которой эти идеи и чувства были только игрой в модный сентиментализм. Семен Щедрин утверждал естественную природу в парковых видах царских резиденций, которые он вынужден был писать в качестве придворного художника. Виды Новгорода и Белоруссии исполнялись М. М. Ивановым, а виды Новороссии и Крыма — Ф. Я. Алексеевым как изображения мест путешествия Екатерины II. Все это не могло, конечно, не ограничивать творчества художников, не накладывать своего отпечатка на их произведения <...>

Мы упомянули выше трех художников, которых можно считать родоначальниками русской пейзажной живописи. Они как бы распределили между собой ее основные виды. Семен Щедрин работал в области пейзажа, решая его на парковых мотивах и сюжетах. Михаил Иванов писал виды местностей, положив начало художественному познанию и отображению многообра-

зия природы нашей страны. Наконец, Федор Алексеев стал основоположником городского пейзажа.

Начиная новый этап, Алексеев, естественно, исходил из работ своих предшественников, изобразителей видов городов в русском искусстве XVIII века. Создание пейзажного образа города было в его творчестве таким же итогом векового развития русского изобразительного искусства, как и создание определенного образа человека, определенной портретной характеристики в искусстве Левицкого или исторического изображения в картинах Угрюмова. Значение творчества Алексеева состоит в том, что он возвел в полноценное искусство изображение города, которое до него было по преимуществу изобразительной документацией.

Такой документацией были виды городов, зародившиеся еще в начале XVIII века и преследовавшие одновременно просветительские и пропагандистские цели. Преемственно связанные с ландкартами, эти изображения выполняли прежде всего задачи показа общей ситуации города и его главнейших построек. Наибольшие возможности для такого показа открывало панорамическое изображение, в котором здания располагались рядом одно за другим, как бы видимыми при проезде мимо. Таковы длинные лентообразные панорамы Москвы П. Пикара (1709) и Петербурга А. Ф. Зубова (1716) с их точной и подробной передачей зданий в горизонтальном вытянутом изображении. Документирующие возможности панорамы и обеспечили ей преимущественное развитие в петровское время. При этом надо сказать, что в лучшей из панорам начала XVIII века — в панораме Петербурга Зубова — мы видим уже и некоторые зародыши образности, сказывающиеся в выборе мотива празднеств на Неве с торжественно плывущими на развернутых парусах при громе пушечного салюта кораблями.

Другим типом изображения была «перспектива», то есть изображение с одной неподвижной точки зрения, построенное на эффекте линейной перспективы. Так чаще всего запечатлевались отдельные архитектурные объекты — дворцовые комплексы и ансамбли (например, Петергоф или Летний сад). «Перспектива» заключала в себе больше видового момента, а также известных черт декоративности. Она была связана с основанной также на перспективных иллюзионных эффектах театральной декорацией. Поэтому в середине XVIII века, в условиях господства в искусстве декоративных установок «перспектива» получила преимущественное значение в изображении городов. Это видим в творчестве М. И. Махаева, который усовершенствовал «перспективу», дополнив ее световоздушными эффектами, внес в свои перспективные виды Петербурга известные черты пейзажности. Они выражали новое, более эмоциональное восприятие города, передавали черты лиризма в его образе. С ведущих рисунков Махаева³ писались уже живописные картины, в то время как ранее виды городов изображались лишь в гравюре.

Зародыши эмоциональности и картинности в городских перспективных изображениях Махаева Алексеев развил в подлинно эмоциональное, художественно-образные пейзажные картины города.

Формирование Алексеева показывает нам, что возникновение пейзажа было связано помимо «перспектив» и с двумя другими

видами перспективизма в живописи: с изображением воображаемых архитектурных построений в картинах (так называемый архитектурный пейзаж) и с театральной декорацией, в которой преимущественную роль играло также изображение архитектуры. Под перспективизмом в XVIII веке понимали живопись, основанную на линейной перспективе и имевшую своим предметом изображение архитектуры — безразлично, фантастической или реальной, наружной или внутренней. Объединяя одним термином изображение фантастических руин и реальных зданий, архитектурный пейзаж и интерьерную живопись, художественная терминология того времени вместе с тем отличала изображение города от воспроизведения природы. Это было вполне естественно и законно, ибо изображение города возникало на базе передачи архитектуры перспективными средствами; это было, таким образом, различие не только по сюжету, но и по методу трактовки вида. Просматривая программы, дававшиеся выпускникам Академии художеств в XVIII — начале XIX века, мы приходим к выводу, что в перспективной живописи, как и в области пейзажа, происходит эволюция от фантастических вымышленных изображений к видовым. Это сказывается в самом изменении наименования перспективных изображений — «с архитектуры в перспективе» на «перспективную живопись» и в постепенном вытеснении таких заданий, как «древней архитектуры развалины» (программа 1767 г.) или «представить в прешпекте разваленной храм Юпитера и украсить оной приятною дальностию и обвалившимися энтаблементами, колоннами, капителями и протчами оного храма украшениями» (программа 1793 г.), задачей показать «вид Таврического сада с частию манежа Кавалергардского корпуса» (программа 1809 г.). Вместе с тем различие между пейзажными программами и программами по перспективной живописи остается, и сравнение их дает наглядное представление о сущности этого различия. Так, в 1811 году по пейзажному классу дается программа «представить приморский город или селение вдали, а на переднем плане изобразить стадо рогатого скота», а по перспективному — «сделать вид Невского проспекта с частию Гостиного двора и градской башни»⁴.

В пейзаже было теперь равно возможно изобразить город и селение, важно было лишь то, чтобы это изображение было не основным, а составляло лишь часть общего пейзажного построения. В перспективной живописи архитектура города, вид улицы составляли основу изображения. Это различие дает нам возможность понять сущность того, что сделал Алексеев, заменяя ведуду городским пейзажем.

В картинах Алексеева мы найдем немало черт перспективизма, от него идут и перспективисты XIX века. Но в работах Алексеева мы видим впервые пейзажное изображение города в том смысле, что не столько передача архитектуры, сколько общий облик города становится главным, что сама архитектура дана в связи с пространством, как часть общего изображения, которое является не «построением», на основе перспективы, а именно изображением, передачей зрительного восприятия. Это — далекой вид, взятый в его целом, то есть то, что мы называем пейзажем. Сохраняя свое познавательное значение, архи-

тектурный пейзаж вместе с тем отображает жизнь города подобно тому, как в сельском пейзаже художники стремились передать жизнь природы, чтобы найти в ней выражение переживаний и чувств человека. Это был путь, идя по которому Сильвестр Щедрин в «Новом Риме» создает уже собственно пейзажное изображение, не имеющее специфического отличия от его видов гаваней.

Начиная с конца XVIII века различие между сельским и городским пейзажем постепенно стирается как в художественной практике, так и в теории (<...>)

По возвращении в Петербург Алексеев, очевидно, был сурово встречен в Академии как ослушник⁵. Во всяком случае, он не получил того звания «назначенного», которое обычно давалось вернувшимся пенсионерам за выполненные ими за границей работы, ему не предложили и «программы» на академика. Вместо того его определили в Дирекцию императорских театров, в мастерскую Ф. Градици, писать декорации. Таким образом, Академия упорно продолжала видеть в Алексееве декоратора, а не пейзажиста. Алексеев попал в сотрудники к декоратору того направления, от которого он хотел уйти еще в Венеции и который был, в конце концов, не бóльшим мастером, чем П. Гаспари. С января 1779 года по 1786 год Алексеев состоит «живописцем при театральном училище»⁶. Н. П. Собко вслед за П. Н. Петровым утверждал, что Алексеев «приобрел себе репутацию хорошего декоратора»⁷, а Э. Н. Ацаркина высказала даже предположение, в каких постановках мог участвовать Алексеев⁸. Гадать об этом весьма трудно, так как никаких декорационных вещей Алексеева или указаний на его участие в тех или иных постановках до нас не дошло; числился художник по монтажной части.

Очевидно, еще находясь в театральном училище, Алексеев начал работу по копированию А. Каналетто, Б. Белотто, Г. Робера и Ж. Верне, которая стала его основным занятием после ухода со службы⁹. Эти копии делались, как свидетельствует сам Алексеев, по поручению Екатерины и оплачивались из средств Кабинета. Можно думать, что это позволило наконец Алексееву оставить нелюбимую работу в области декорационной живописи. Петров утверждает, что Алексеев был снова послан за границу великим князем Павлом Петровичем¹⁰. Возможно, что на этот раз он и ездил в Дрезден, картинное собрание которого славилось полотнами Белотто, но, очевидно, не здесь выполнил копии с белоттовских видов Цвингера¹¹. Копии Алексеева, главным образом с картин Каналетто и Белотто, являются значительными и интересными художественными произведениями, имеющими при всей своей близости к оригиналам самостоятельный характер и ценность. Это оказалось возможным потому, что Алексеев не просто повторял в них готовый результат, а анализировал и творчески воспроизводил самую живописную систему, индивидуальный почерк и художественный строй копируемого автора. Лучшие из копий Алексеева поражают исключительным проникновением в существо и манеру живописи копируемых художников. Вот почему эти копии,

обычно гораздо меньшие по размерам, чем их оригиналы¹², не становятся хуже от такого уменьшения. Свободно обращаясь с хорошо изученной системой живописи, Алексеев, сохраняя существо больших парадных полотен Каналетто с изображением празднеств — «Приезд французского посольства в Венецию» (Эрмитаж), «Отъезд венецианского дожа на обручение с Адриатическим морем» (Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) — или широких панорам Дрездена и Пирны Белотто, умеет придать им диктуемый малыми размерами, несколько иной, более лиричный характер. Алексеев превосходно усваивает и передает богатство и праздничную нарядность цветовой гаммы Каналетто, его умение оживить стены зданий игрой цветowych пятен и движением порхающего света. Копии с Белотто показывают, как тонко разобрался Алексеев в характерных для живописи этого художника приемах трактовки деталей вырисовыванием их кисточкой, в его контрастах игры света с глубокими, но прозрачными тенями, в умении соединить широту охвата панорамы и глубину далее с тонкой детализацией. Копии с белоттовских видов Цвингера (Третьяковская галерея) обнаруживают творческую и очень самостоятельную интерпретацию белоттовской цветовой гаммы с ее сочетаниями зеленоватых и коричневых тонов. Особенно же красив по живописи один из видов Пирны (Русский музей), писанный так свободно, легко и виртуозно, что с трудом веришь, что перед тобой копия. Сравнение маленькой более поздней копии (1790, Третьяковская галерея) с «Лестницы Академии художеств в Венеции» Каналетто с той, которая была сделана в Венеции («Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции», 1776, Русский музей) показывает, к чему влекло художника, настойчиво стремившегося стать пейзажистом, выявляет лирическую природу его таланта. Копии эти имели успех и, вероятно, впервые принесли Алексееву наименование «русского Каналетто», неверно распространенное впоследствии на него и как на изобразителя Петербурга. Этот успех, очевидно, подвинул Алексеева перейти к писанию оригинальных пейзажей Петербурга и, наконец, добиться официального признания себя пейзажистом¹³.

Наиболее ранним из известных нам видов Петербурга, исполненных Алексеевым, является «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» (1793, утрачен в 1941 г.; повторение-вариант, 1793, Музей-усадьба «Архангельское»). Картинная значительность и завершенность образа, мастерство исполнения не позволяют видеть в этом полотне первый опыт изображения Петербурга художником. Думается, что ему должны были предшествовать поиски образа, пробы, начинания, но все это можно лишь предполагать. В следующем, 1794 году Алексеев последовательно получает «назначенного» за «Внутренность двора с садом»¹⁴, а затем в октябре — академика «живописи перспективной» за картину, представляющую «Вид города Санкт-Петербурга по Неве реке»¹⁵.

Так лишь через семнадцать лет Алексеев добился своего. В обстановке преклонения русского барства перед всем иноземным Алексеев лишь копиями с работ признанных иностранных мастеров мог проложить себе путь к писанию пейзажей,

заставить признать себя живописцем, изобразителем видов, а не декоратором. Его произведения соглашались принять, лишь уподобив их полотнам прославленного венецианского ведутиста и окрестив Алексеева прозвищем «российского Каналетто». Это было на самом деле совсем не так, но Алексееву пришлось прийти к своей цели сложным путем творческого преодоления манеры венецианских перспективистов, отойти от которой на дорогу классицизма он стремился уже в последний год своего пребывания в Венеции. Как замечательный мастер и умный труженик он сумел из самого своего трудного пути извлечь много ценного, много такого, что составило замечательные стороны его живописи. В копировании венецианцев Алексеев прошел школу совершенного освоения той живописной системы, которая была типической для XVIII века и которая в живописи венецианцев получила яркое выражение. Но это же обусловило и то, что лишь в последнем периоде своего творчества Алексеев смог полностью развить те моменты, которые намечались уже в раннем «Морском пейзаже» (частное собрание).

За какие же картины получил Алексеев свои академические звания? Под «Внутренностью двора с садом» надо, очевидно, подразумевать сделанную в Венеции копию («Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции», 1776) с картины Каналетто. Академия в данном случае была верна себе, соблюдая проформу даже в таком запоздалом деле. «Видом города Санкт-Петербурга по Неве реке» обычно считают картину Третьяковской галереи «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794). Но с таким же успехом можно считать ею и упомянутую работу 1793 года.

Это в конце концов не так существенно, потому что обе работы очень близки друг другу и тождественны по образу, лишь слегка различаясь по изображению. В обоих случаях взят вид на Дворцовую набережную от Екатерининского бастиона Петропавловской крепости, который и представлен на первом плане в картине 1793 года справа, а в картине 1794 года — слева. Поскольку сам бастион с разных сторон имел разный вид, постольку в первой картине перед нами более сложное и пространственное архитектурное сооружение с портиком Невских ворот крепости, так называемой Комендантской пристанью и стеной бастиона за нею, в то время как во второй мы видим лишь плоскую стену. Соответственно разнице точек зрения и за рекой изображены разные здания: в первом случае — часть набережной от Эрмитажного театра до Коробовского Адмиралтейства, а во втором — от Мраморного дворца до Летнего сада. По всей вероятности, вторая картина писалась в пандан к первой, за что говорит и совпадение размеров¹⁶. Возможно, что, получив звание за картину 1793 года, Алексеев решил написать в пандан к ней второй сходный вид. Возможно, и наоборот, что успех первой картины побудил Алексеева для получения звания исполнить для Академии вариант ее.

Алексеев изображает парадную и наиболее красивую часть города. При этом он избирает такой «счастливый пункт», как любили выражаться в то время, при котором и на первом плане оказывается значительное сооружение. Екатерининский бастион Петропавловской крепости находился в середине ее стены,

заходившей на Неву, и имел особый павильон с флагштоком. С этого бастиона началась в 1779 году отделка камнем Невской стороны крепости, законченная в 1786 году. В те же годы была построена Комендантская пристань, а в 1787 году Н. А. Львов перестроил Невские ворота, снабдив их красивым монументальным портиком в классическом стиле. Наконец, в 1790 году на углах бастионов были сооружены круглые гранитные часовые будки¹⁷. Таким образом, картина, которую написал в 1793 году Алексеев, не просто изображала прекрасный вид центральной части города, но на первом плане запечатлевала одно из выдающихся сооружений, игравших большую роль в благоустройстве и украшении Петербурга. Реконструкция Петропавловской крепости была важным звеном в цепи грандиозных работ по строительству набережных, которое придало городу «строгий, стройный вид», и потому было особо отмечено Пушкиным в строфах «Медного всадника», воспевавших быстрый рост новой столицы: «в гранит оделася Нева». Естественно поэтому, что на первой своей картине Алексеев запечатлел Екатерининский бастион с наиболее эффектной стороны и что он занимает в изображении значительное место.

В двух прекрасных парных картинах перед нами предстает целостный, удивительно гармоничный и обаятельный образ города, исполненный большого внутреннего содержания и типичности. За тяжелыми стенами бастиона открывается гладь реки, чуть подернутая рябью, со скользящими по воде разубранными лодками. За рекой ряд дворцов, отражающихся в воде и словно любующихся собой. Надо всем этим высокое небо с немногими красивыми облаками. Ясный, чуть холодный свет летнего дня, чистота и прозрачность приморского воздуха превосходно переданы цветовой гаммой картин. Если в картине 1793 года в розовой окраске неба у горизонта и света на зубцах бастиона Алексеев как будто пытался еще изобразить утро или вечер, то в картине 1794 года мы видим тот ясный летний день с мягким рассеянным светом, который станет характерным для всех алексеевских видов Петербурга. Это — передача города в редкую для него погоду, в оптимальном состоянии, когда его вид наиболее красив. Образ города реален и вместе с тем идеален в своей ясной и совершенной красоте, прозрачности и какой-то особой тишине. Ее не нарушают фигурки на берегу, в лодках, на плоту и, наконец, чуть видимые, как цветные бисеринки, на том берегу, на набережной. Своим присутствием они оживляют изображение, которое без них казалось бы слишком спокойным и отвлеченным.

В алексеевском образе Петербурга лирическая мечтательность органично соединяется с классической сдержанностью, личное, интимное восприятие города неотделимо еще от общественного и лиризм пейзажного образа свободен от камерности индивидуализма. Это ясный и горделивый облик молодой столицы, уже ставшей одним из красивейших городов мира. Он праздничен без пышности и возвышен без выпременной патетики. Он сразу же покоряет и пленяет зрителя. В этом образе выявляется новое гражданственное понимание города, отличающееся от изображений Петербурга середины века. В пейзажах Алексеева выразилось понимание города уже не как совокупности пре-

красных дворцов, а как столицы могущественного государства, как «Северной Пальмиры». Современник застройки города сооружениями, придававшими ему «строгий, стройный вид», Алексеев правдиво отразил это в своих картинах. К этому времени уже «в гранит оделася Нева, мосты повисли над водами». Алексеев сумел почувствовать и передать красоту стройных линий набережной, гладь реки, окаймленной зданиями, выразить особенность красоты города, заключающейся в органичности сочетания архитектуры с речным пейзажем. Обе картины прекрасно скомпонованы, в них нет пестроты, перегруженности и неслаженности раннего «Морского пейзажа». Они проникнуты легким грациозным ритмом движения, чудесной игрой как бы порхающего света, придающей живую трепетность сдержанному и, по сути дела, статичному изображению.

Достаточно самого беглого сопоставления этих картин Алексеева с теми живописными видами Петербурга, которые были сделаны в середине века неизвестным художником с рисунков М. И. Махаева, чтобы ясно увидеть, что перед нами новое явление. Это уже не панорама и не частные «специальные» виды, а такие изображения, в которых отдельный вид синтезирован до образа города, в единичном выступает типичность целого. Еще незначительные в «махаевских» картинах моменты поэтической образности и эмоциональности развиты Алексеевым и приобрели новый, гораздо более серьезный и содержательный смысл. Теперь это уже не только документация, но органическое истолкование художником облика города. Поэтому художественность не ограничивается моментами внешней красоты, декоративности и зрелищности, а выражается в картинности изображения, носящего, таким образом, собственно пейзажный характер.

Часто встречающееся в литературе утверждение, что Алексеев в Петербурге увидел северную Венецию, ошибочно. Известные черты сходства были слишком внешни и неконкретны; и не от них, а от живого восприятия Петербурга, продолжая национальную традицию, приходил Алексеев к созданию художественного образа города. Он, несомненно, исходил прежде всего от живого наблюдения пейзажа и жизни Петербурга и стремился к правдивому изображению расцветавшего на его глазах прекрасного родного города.

Этот образ совсем не похож на образ города в картинах венецианцев. В нем нет шумной оживленности и пестроты уличной жизни, которые характеризуют как праздничные, так и обычные, но всегда приподнятые изображения Каналетто. У Алексеева все спокойнее, задумчивее и вместе с тем возвышеннее.

Сам ритм картин Алексеева — более медленный и плавный сравнительно с ритмом картин Каналетто и Белотто, любящего эффектные контрасты как в уличных сценах, так и в общем построении изображения, в игре света и теней. Вместо белотовских эффектов света и тени мы видим у Алексеева спокойствие рассеянного света, вместо коричнево-зеленоватой гаммы Белотто — холодную гамму с преобладанием голубых и серебристых тонов. Но лиризм образа Петербурга у Алексеева отличается и от лиризма Гварди. Меланхоличности, субъективизму

образа Венеции у Гварди, красоте увядания, печали об уходящем противостоит у Алексеева образ молодого, полного жизненных сил и спокойного самоутверждения города. Этот образ имеет общественный и объективный характер, и его художественное воссоздание было подготовлено предшественниками Алексеева, опираясь на свою национальную традицию. Это была традиция патриотического воспевания города современниками его становления и развития. Это была традиция совмещения в образе города гражданских чувств и личного любовного отношения к объекту. Вовсе не надо было жить в Венеции или копировать Каналетто, чтобы в видах Петербурга отвести столь большое место и роль водному простору Невы. Так воспринимали Петербург, восхищаясь его рекой, еще люди петровского времени, как свидетельствует известная панорама А. Ф. Зубова. Красота Невы и каналов с отражающимися в них, словно смотрящимися в воду зданиями играет важную роль в образе Петербурга у М. И. Махаева. Кажущийся у Алексеева на первый взгляд таким «венецианским» мотив встающих, как бы вырастающих из воды зданий мы встречаем в «Оде на шествие по Волхову Российской Амфитриды» Державина. Возвращающейся в Петербург флотилии Екатерины «Петрополь встает навстречу, башни всходят из-за волн». Этот образ города, видимый с лодки как бы встающим из воды, складывался очень давно: еще у Феофана Прокоповича Петербург «дивную являет красоту и позором (видом.— Ф.-Д.) своим плывущих по реке увеселяет»¹⁸.

Образ Петербурга в этих ранних картинах Алексеева родствен тому, который мы встречаем в стихотворении М. Н. Муравьева «Богине Невы» (1797):

Обтекай спокойно, плавно,
Горделивая Нева,
Государей зданье славно
И тенисты острова!

.....
Полон вечер твой прохлады:
Берег движется толпой,
Как волшебной серенады
Слух приносится волной.

Музыкальный ритм стихов близок и родствен легкому, спокойному ритму движения в картинах Алексеева, знавшего и любившего музыку, которой он учился в Академии¹⁹.

Представление об образе Петербурга Алексеева как о «Северной Венеции» основывается больше на наименовании Алексеева современниками «русским Каналетто», чем на реальном сравнении его картин с картинами венецианского живописца. На самом же деле Алексеев, создавая образ Петербурга, развивал реалистические черты своего предшественника по изображению Петербурга — М. И. Махаева, в частности, моменты эмоциональности и пейзажности в его видах города. Отличие алексеевских видов Петербурга от махаевских, о которых выше говорилось, не должно для нас закрывать их преемственную связь. Ее можно доказать и документально. В самом деле, за-

конен вопрос, не копировал ли Алексеев наряду с картинами Каналетто и Белотто также каких-либо изображений Петербурга и не они ли натолкнули его на мысль попробовать свои силы в этом направлении?

Действительно, среди так называемых махаевских картин с видами Петербурга есть одна, резко отличающаяся по манере письма от остальных. Она изображает вид Двенадцати коллегий и судя по характеру живописи (большая плотность кладки краски, определенность и интенсивность цвета) писана позднее других. В характере живописи видны черты, близкие к манере Белотто. Трудно представить себе, кто еще, кроме Алексеева, копировавшего в 1780-х годах Белотто, мог написать это полотно в такой манере. Это не копия с масляной картины (другой такой нет), а написанная маслом картина с гравюры по рисунку Махаева. Если она действительно принадлежит кисти Алексеева, то перед нами пример того, от каких именно копий переходил художник к писанию самостоятельных видов Петербурга, от чего отправлялся, начиная работать над своим собственным образом города. Алексеев использовал пейзажное начало венецианских живописцев, их технику и манеру письма для того, чтобы заменить декоративность Махаева, вернее — живописи середины XVIII века станковым картинным изображением. С другой стороны, в развитии линейного начала махаевского перспективизма Алексеев находил конкретный путь переработки живописных традиций, устаревших в обстановке становящегося классицизма.

Так складывался тот оригинальный и самостоятельный живописно-композиционный строй алексеевских картин, который многими чертами был родственен, соответствовал архитектурному облику Петербурга 90-х годов XVIII века. Это соответствие характера живописи стилю изображаемого архитектурного городского ансамбля, в котором барокко сочеталось с новыми, определявшими его «строгий, стройный вид» сооружениями классицизма, обусловило высокую степень художественной цельности произведений Алексеева. Художник смог стать истолкователем нового облика города, отобразить его в виде городского пейзажа потому, что этот облик был ему близок и своим внутренним идейным содержанием, и языком своих пластических форм.

Строя изображение по старому принципу сочетания темной кулисы первого плана, образованной стеной крепости, и светлого, полного воздуха, уходящего вдаль пространства, Алексеев уже замыкает его линией зданий. Помещая собственно видовое изображение на дальнем плане, художник придает пространству определенность и измеримость. Само пейзажное пространство уже не представляет собой прорыва в глубину, а понимается как открытое пространство, поскольку вода реки и небо начинаются у края изображения. При прозрачности воздуха здания за рекой рисуются четко и ясно со всеми своими деталями, они объемны в прямолинейности контуров. Изображая на картине 1793 года «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» пристань около бастиона, Алексеев подсветкой подчеркивает толщу арок моста, дает пересечение архитектурных форм, усиливающее их объемность. В обеих картинах наряду с воздушной

перспективой большую роль играет уже и линейная. Характерен также и горизонтализм планов. Дальний план хотя еще и располагается по диагонали, но уже под небольшим углом. Это связано с сохраняющейся асимметрией в расположении масс, создавая в целом большую пространственность. Но наряду с этим замечаем и известное стремление уравновесить эту асимметрию. Так, в картине 1793 года «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» слева на первом плане изображены лодка и часть корабля, которые несколько уравнивают темную массу стен и берега справа и во всяком случае отмечают плоскость первого плана. В картине 1794 года «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» соответственно справа написан плот с избушкой. Но планы выдерживаются еще в основном цветом: темному пятну архитектуры переднего плана соответствует потемнение облаков на небе в противоположном верхнем углу картины. Интересно отметить использование в ритмических целях разрывов между зданиями и связь этого ритма с расположением цветовых пятен. Такое построение пейзажа, в котором при общем световоздушном характере линейность начинает играть уже существенную роль, и художник, сохраняя переживание пространства как основу пейзажа, придает пространству определенность, помещая собственно видовое изображение в глубине, — очень типично для эпохи. К такой же системе приходит постепенно Семен Щедрин сначала в видах Гатчины, а затем окончательно в видах Петербурга 1800-х годов («Вид на Каменноостровский дворец и плашкоутный мост через Большую Невку со стороны Строгановской набережной», «Вид на Большую Невку и дачу Строганова»). Но у Алексеева такое построение пейзажа выступает с большей определенностью, в более гармоничном и целостном виде. В полотнах Алексеева ясно обнаруживается принципиальный смысл такого построения. Изображение города приобретает картинность благодаря опредмечиванию пространства, становящегося органической частью вида, а не простым его «украшением». Тем самым переживание пространства оказывается содержательным; перед нами пейзаж уже в собственном смысле слова.

Картины 1793 и 1794 годов написаны в живописной системе динамического пространственного цвета, чем и достигается воздушность изображения. В основе их цветового построения лежат две переливающиеся, перетекающие одна в другую гаммы: теплая коричнево-розовая и холодная голубо-зеленая. Первой пишется архитектура с ее тонкими переходами коричневых, желтых и зеленоватых, оливковых тонов, прекрасно передающих игру света на камнях и делающих стены «живыми», окутанными воздухом, а также разубранные лодки с их красными тентами и ярко разодетыми гребцами. Второй цветовой гаммой пишутся небо и вода. Контраст коричневой стены крепости и бледно-голубого неба усиливает ощущение пространства. Но в то время как первая цветовая гамма протекает на небо в розовой подсветке облаков, на воду в отражении зданий, вторую мы видим в свою очередь в зелени крыш, в голубоватых и сиреневых тонах окраски зданий за рекой, в желтом цвете пилястр на изображении Мраморного дворца и т. д. Это движение цвета

подчинено вместе с тем традиционной трехцветке с ее осветлением цвета в глубине. Соответственно этому предметы первого плана наиболее интенсивны в цвете и пишутся наиболее плотно, как, например, зелень на берегу или фигурки людей. Переливы, переходы светлых и темных тонов создают впечатление движения, передают легкую и грациозную игру света на деталях архитектуры, на ряби воды. Изображения в целом пронизаны светом, залиты воздухом, как бы дышат и вибрируют. Этого эффекта воздушности, игры света Алексеев в особенности достигает в картине 1794 года, более холодной по общей гамме. Она вся светится в своей голубизне, переливается волшебными жемчужными красками. Цветные и белые пятна одежд фигурок повышают звучность этой гаммы. Как изображение в целом было без фигурок мертвым в своей безлюдности, так и колорит казался бы без них вялым и анемичным.

В многолетнем копировании Алексеев прошел замечательную школу живописной техники, живописного мастерства. Он в совершенстве освоил и свободно теперь применял ту систему сложного многослойного письма лессировками, которую он знал уже, работая над «Морским пейзажем». Это была система, получившая развитие во всей европейской живописи, замечательными мастерами ее были, в частности, Каналетто и Белотто. Благодаря лессировке и создавалась изумляющая нас прозрачность неба и воды. Она способствовала переливчатости цвета, перетеканию холодных и теплых тонов путем просвечивания теплых тонов сквозь холодные. При писании по коричневому подмалевку даже в наиболее светлых местах, написанных с сильной разбелкой, достигались глубина и пространственность цвета. При этой системе в пейзаже сначала писался общий фон — земля, небо и здания, а затем сверху наносились лодки на воде, фигурки людей и детали архитектуры. Все это мы отчетливо видим в картинах Алексева. Сохранившийся акварельный эскиз картины «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» (Русский музей) со всей наглядностью демонстрирует эту систему письма. Написав акварелью в тонких переходах голубых, зеленых, розовых и коричневых цветов общий пейзаж, художник сверх него выводит затем пером суда и лодки на воде, фигурки людей на берегу. Рисуя динамической легкой линией, он пользуется пером, как кистью. Все это в целом создает такую воздушность и прозрачность изображения, что рисунок кажется сделанным на стекле.

Соответственно и в картине Алексеев на стене бастиона сверх общей коричневой прокладки наносит более светлые коричневые, желтые, зеленоватые мазки, передавая неровности кладки, различные цвета камней, игру на них света. При этом он одновременно выписывает кистью детали: камни, их кладку, в арках, русты углов и т. д. Таким образом, цветовая разработка путем лессировок является одновременно и выделкой деталей предметов. Это особенно наглядно видно в том, как тонкой кисточкой выписываются детали дворцов за рекой, их бесчисленные колонны. Написав основным зеленоватым тоном воду и разноцветные отражения зданий в ней, Алексеев затем тонкой кисточкой пишет голубой краской сверху рябь воды мазочками-скобочками. Благодаря этому получается эффект игры света на воде,

и она приобретает прозрачность, отражения зданий словно действительно уходят в ее глубину. Аналогичным образом лепит Алексеев круглящиеся облака, фигурки людей в лодках и на берегу, мазками передавая части тел и одежду. Здесь, как и в выписывании деталей на зданиях, видно совпадение мазка и формы. Оно связано здесь с тем, что, располагая каждый цвет еще по старому декоративному принципу на всем протяжении холста, Алексеев уже стремится к известной его локализации в пределах окрашиваемого предмета, то есть к ограничению протеканности цвета. Все это создает богатство и сложность фактуры: гладко и плотно написанное небо сочетается с многослойным писанием воды, с шероховатостью фактуры в изображении архитектуры с выписанными деталями и, наконец, с жирными мазками в передаче одежд на фигурах, травы на первом плане и т. д.

Сравнивая эти картины с повторениями, выполненными через пять-шесть лет (1799 и 1790-е годы, Русский музей), замечаем, как впоследствии теплеет цветовая гамма и вместе с тем живопись становится проще, в ней нет уже такой воздушности и сложности цветовых переходов. Одновременно в архитектуре подчеркивается объемность, имеет место известная геометризация форм, большая четкость контуров. Соответственно усиливается рисование кистью. Правда, архитектура не становится от этого лучше нарисованной, но налицо стремление к предметности. При этом слабеет воздушность, здания уже не так омыты светом, а изображение в целом не в такой мере проникнуто светом и воздухом. В дальнейшем творчестве Алексева мы постоянно будем наблюдать этот процесс перехода от первоначальной легкой грациозности, свободной динамики изображения к большей статичности, но зато определенности и предметности. Это будет сказываться уже в сравнении первоначальной акварели какого-либо вида с исполненной по ней картиной, чего еще не было в первом периоде, а тем более в сравнении первого и последующего живописных вариантов. Это, наконец, будет характерно и для развития творчества Алексева в целом.

Но подобная эволюция еще впереди. Возвращаясь же сейчас к первым видам Петербурга 1790-х годов, можно сказать, что они действительно оправдывают характеристику, данную Алексеву П. П. Свиным, отмечавшим «гармонию и прозрачность, кои составляют главное достоинство его кисти»²⁰. В своих картинах, чарующих нас ясной поэзией и благородной сдержанностью чувства, Алексеев создал пленительный образ Петербурга конца XVIII века, воспринятого созерцательно-лирично²¹. Этот образ Петербурга получил дальнейшее развитие в последнем периоде творчества Алексева. Но до этого художнику предстояло еще немало исканий и достижений, связанных с новыми задачами и темами <...>

Вернувшись в 1800-х годах к теме Петербурга, которая была ему особенно близка, Алексеев в ее новой трактовке использует опыт и достижения московских видов. Он теперь по-новому, глубже и сложнее изображает Петербург, дает более богатый образ прекрасного города. Господство документирующих задач

в изображении городов Новороссии и Крыма, как в значительной мере и Москвы, было полезно для развития Алексеева, но оно же и ограничивало его творчество, ставило предел пейзажности его видов. Обращение вновь к теме Петербурга стало для художника возвращением к эмоциональности и поэтичности восприятия города. Но теперь это уже новая, более конкретная и предметная поэзия, более содержательный и идейный лиризм. Период исканий и ломки закончен, и Алексей становится на единственно правильный для него путь не полного отрицания старой, первой манеры, а ее перестройки применительно к новым изобразительным и художественным задачам.

Петербургские пейзажи последнего периода гораздо цельнее, стройнее, красивее не только южных, но и московских. Лучшими из них являются «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова» (Русский музей) и «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса» (Большой Екатерининский дворец, г. Пушкин). Первый особенно хорош, поэтичен и показателен для новой, обогащенной опытом многих исканий творческой манеры Алексеева. Сравнивая этот вид Петербурга с картинами 1790-х годов, мы замечаем, насколько содержательнее и конкретнее стал образ города, как он обогатился повествовательным началом, выраженным и в большей конкретизации архитектуры, и в изображении многочисленных кораблей на реке и сцен уличной жизни. Вместе с тем этот вид обладает не меньшей поэтичностью, лирической прочувствованностью, чем ранние виды Петербурга. Выгодно отличаясь своей поэтичностью от суховатых московских видов, он соответственно и живописнее их по манере исполнения. Мы снова находим здесь тонкость и богатство цветовых оттенков. Так, общий теплый цвет переднего плана богат переходами от коричневого в тенях к более светлому цвету дома справа и оливковому в изображении амбара и возов с сеном. За голубой водой реки видна разноцветная полоса белых, розоватых и зеленых домов с коричневыми и зелеными крышами. Алексей теперь, таким образом, уже точно фиксирует окраску зданий, а не передает ее условно, подчиняясь общему колористическому строю картины, как это было в ранних петербургских видах. Вместе с тем эти разноцветные здания прекрасно стармонированы между собой, с голубым небом и разно окрашенными облаками — сероватыми слева, коричневатыми наверху и розоватыми внизу у горизонта. Красиво и тонко написаны коричневые снасти и серые паруса кораблей. Красные пятна флагов и костюмов людей повышают общее звучание богатой и тонкой красочной гаммы картины. Прозрачность цвета, достигнутая благодаря многослойному письму с богатыми лессировками, придает изображенному пейзажу пространственность и воздушность при большей, чем в ранних пейзажах, определенности цветовой характеристики предметов и конкретности пространства. Незаконченность картины, позволяющая проанализировать ее живописный строй, сообщает ей особую живую трепетность. Наряду с «Видом Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» 1794 года это лучшее по красоте, благородству колорита и тонкости живописи произведение Алексеева, показывающее, каким одаренным живописцем он был. В законченных

картинах, таких как «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса», Алексеев несколько засушивает свою живопись, стремясь к большей точности и конкретности. Особенно это сказывается, естественно, в вариантах и повторениях. Но лучшие картины второй сюиты петербургских видов — произведения большой красоты и гармонии между познавательными, повествовательными задачами и лирическим, созерцательным переживанием города. Проследим, как приходит к этому Алексеев.

Наиболее ранним из известных видов Петербурга этого периода является «Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости». Алексеев писал его впервые, вероятно, в 1802 году (повторение 1810 г. — в Третьяковской галерее)²² одновременно и как будто в пандан «Виду на Московский Кремль со стороны Каменного моста» (по заказу кн. Голицыной; местонахождение обоих произведений неизвестно). Это очень показательно. Стремясь отобразить характерные типические облики древней и новой столицы, Алексеев дает такие пейзажи, в которых архитектура не только является главным предметом изображения, но и олицетворением города. Облик города передается наиболее типическим, характеризующим город сооружением. Как седой величавый Кремль должен олицетворять древность и национальные традиции Москвы, так Биржа должна знаменовать расцвет «Северной Пальмиры», богатство и могущество молодой приморской столицы. То, что для показа этого Алексеев избрал именно здание Биржи, было естественно и правильно. Это прекрасное здание не только завершило вековой процесс создания центрального ансамбля города²³, но и встало в его центре. Своими грандиозными размерами оно как бы дало наглядный масштаб этому ансамблю, стало своеобразным его модулем. Пространственность периметра здания и в особенности всего ансамбля Биржи с рострами и полукруглым оформлением стрелки острова выявляла, олицетворяла в одном сооружении красоту целого, большого ансамбля, основанную на «смещении воды со зданиями»²⁴. Широкая Нева, окруженная монументальными зданиями, оказывалась как бы гигантской центральной парадной площадью города. Образовался единственный в мире по своеобразию и масштабам ансамбль. Недаром Биржа так восхищала современников и эта часть города быстро стала любимым местом прогулок. «Бордовская Биржа, — писал П. П. Свиньин, — почитаемая самою великолеснейшею в Европе, должна уступить ныне в красоте и огромности новой С. Петербургской Бирже, которая, кроме достоинств архитектуры, имеет прелестнейшее и выгоднейшее местоположение»²⁵.

Сопоставляя «Вид на Биржу и Адмиралтейство» с ранними видами Петербурга, замечаем, насколько больше места теперь занимает изображение архитектуры и насколько она стала пластичнее, объемнее и «отчетливее» передаваться художником. В то время как виды Дворцовой набережной 1793—1794 годов — это еще по преимуществу виды Невы, окаймленной зданиями. «Вид на Биржу» — это прежде всего изображение архитектурного ансамбля города, в который включена также и река. Если в видах Дворцовой набережной на втором, главном плане²⁶ находится река, то в «Бирже» — здание, изображенное в три

четверти, то есть с такой точки зрения, при которой наиболее ясно выступают его объемность и мощный полукруг набережной с пандусами. Не менее объемны и четко прорисованы здания Зимнего дворца и Адмиралтейства за рекой. Расположенные диагонально, они как бы приближены к зрителю, благодаря чему Нева кажется значительно уже. Композиция, таким образом, приобретает характерную для классицизма барельефность. Воздушная перспектива, играющая столь важную роль в картинах раннего периода, теперь уступает главное место линейно-объемной перспективе, сложившейся в московских видах.

Новым является и размещение масс. Расположенное сбоку здание Биржи с ее полукруглой набережной уравнивает с другой стороны судно с парусами, а далекой вид развертывается как бы в прорыве²⁷. Алексеев использует здесь тот прием, который мы отмечали в «Виде площади в Николаеве» (Русский музей) и в «Виде на Михайловский замок и площадь Коннетабля в Петербурге» (Русский музей). Но там темные массы здания в одном случае и здания и дерева — в другом как бы обрамляли среднее, центральное изображение. Здесь же как раз боковые изображения — главные, а здания за рекой в прорыве между ними — только пейзажный фон для них. Это вполне естественно, ибо представленные сбоку здания — уже не декоративные кулисы, а главный предмет изображения в картине, свободной от черт декоративности, столь сильных в видах южных городов и Михайловского замка. Алексеев использует Ростральную колонну для того, чтобы отметить в прорыве границу второго, главного плана и таким образом сообщить ему замкнутость. Это уже композиционный прием, восходящий к московским видам. Но, сравнивая с ними «Вид на Биржу», обнаруживаем, насколько уравновешеннее и стройнее стала композиция. Алексеев гораздо лучше разбирается теперь в пространственных планах и потому достигает того равновесия между архитектурой и пространством, которого не было еще в московских видах²⁸. В московских видах единичное, частное, привлекая все внимание художника, господствовало над общим. Теперь Алексеев, даже делая сюжетом картины изображение одного здания, как в «Виде Казанского собора» (Русский музей), в такой мере гармонично связывает его с окружающими зданиями, с аркой моста через Екатерининский канал на первом плане и, главное, с общим пространством улицы и площади, что перед нами уже целостный вид города. Пусть художник и здесь еще не владеет в полной мере перспективой, искажает и уменьшает пространство, изображает стоящий перед собором обелиск невероятным по размеру и не на месте. Все эти погрешности не нарушают единства целого. Оно, как всегда у Алексева, лучше выражено там, где наличествуют большие пространства, сравнительно далекие перспективы. Таковы его виды набережных Невы с Васильевского острова — «Вид Английской набережной» и «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса» (Большой Екатерининский дворец, г. Пушкин)²⁹ с их пространствами набережной на первом плане, уходящей вдаль рекой и диагональной линией зданий за рекой. Попав здесь в свою стихию, обретая излюбленную сюжетику, наиболее близ-

кий ему мотив «смешения воды со зданиями», Алексеев снова достигает господства общего, целого над деталью, частным. Это и делает его виды набережных Невы 1810-х годов в собственном смысле пейзажными. В этих картинах обретает свое законченное выражение то, что уже ясно выступает в пейзажности «Биржи». Это пейзажное «общее» теперь совсем иного рода, чем в ранних видах Петербурга. Оно не подчиняет себе частного, предметности, а образуется из их свободного сочетания. Общее существует не за счет предметности, а через нее и благодаря ей. Алексеев приближается здесь к тому композиционному принципу, который лежит в основе классицизма и по которому организируются сами его городские ансамбли, воспроизводимые в картинах художника. Если пейзажная обобщенность ранних петербургских видов представляла собой малоконкретизированное поэтическое переживание, в котором главным была передача чувственного восприятия красоты городского пейзажа, если господство частного в московских видах было результатом рационалистического интереса к предмету, к сюжетике, при котором превалировало описание, рассказ, то теперь, в новой сюите петербургских видов, перед нами равновесие, гармоническое сочетание чувства и разума, познания и поэзии — короче говоря, перед нами гораздо более осознанная и содержательная поэзия города.

Если сюиту ранних видов Петербурга Алексеева естественно сопоставлять со стихами М. Н. Муравьева, поэзия которого еще не свободна от символики и малоконкретна в своих эмоциях, то поздние пейзажи в своей определенности чувства, идейной содержательности тяготеют к такой же содержательности, четкости и пластичности образа Петербурга у К. Н. Батюшкова. Читая описание пейзажа Петербурга в «Прогулке в Академии художеств», кажется, что смотришь пейзажи Алексеева, а около картин последнего вспоминаешь описание Батюшкова. В обоих случаях мы находим родственное понимание красоты архитектуры и пейзажное восприятие ансамбля как гармонического сочетания архитектуры и природы: «Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус, и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями. Взгляните на решетку Летнего сада, которая отражается зеленью высоких лип, вязов и дубов! Какая легкость и стройность в ее рисунке! Я видел славную решетку Тюльерийского замка, отягченную, раздавленную, так сказать, украшениями — пиками, касками, трофеями. Она безобразна в сравнении с этой... Взгляните теперь на набережную, на сии огромные дворцы — один другого величественнее! на сии дома — один другого красивее! Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный биржею, ростральными колоннами и гранитною набережною, с прекрасными спусками и лестницами к воде. Как величественна и красива эта часть города!»³⁰. Это проникнутое патриотической гордостью описание полно любви к своему прекрасному городу. Оно исполнено тонкого чувства архитектуры и пейзажно по своему существу. Эта же сумма чувств и мыслей выражается в картинах Алексеева, составляя их существенное содержание, основу их поэтического обаяния.

Алексеев находит удачное композиционное решение сочетания частного с общим, вернее — выражения общего при конкретности частного. Барельефность композиции «Вида на Биржу» получает полное развитие в «Виде Казанского собора». И здесь, однако, имеет место при фронтальности изображения в целом прорыв в глубину вдоль Екатерининского канала, в перспективе которого рисуется здание Никольского военно-морского собора. Алексеев при этом сдвигает здание Казанского собора вправо, таким нарушением симметрии и центричности изображения внося в него живость и естественность. Именно благодаря этому перед нами городской пейзаж, а не просто изображение здания в городском антураже. Нарушаемое асимметрией масс равновесие восстанавливается движением в глубину: если в правой части здания собора открывается на зрителя и сюда же направлено движение карет, то в левой части взгляд уходит вдаль, и лишь на первом плане мост и набережная с фигурками выдерживают необходимую барельефность. Еще больше динамики в композиционном построении как будто бы статического изображения видим в картинах набережных. Алексеев сохраняет в них асимметрию первого плана, давая здание лишь с одной стороны и вместе с тем, например в «Виде Английской набережной», четко обозначая кораблем центр второго плана. Не отказывается он и от диагонального расположения реки с линией зданий за нею, уводящей взгляд вдаль. Этот сохраняющийся от старого композиционный прием пространственности без большой глубинности своеобразно сочетается с параллелизмом планов. Размещенные параллельно нижнему краю картины предметы (здания, корабли на реке и т. д.), а также тени как бы наложили сверху на основную диагональ композиции. Это видим и в цветовой характеристике планов. Так, в лучшем из вариантов «Вида Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса» цвет линии зданий за рекой изменяется справа налево, то есть в глубину, от желтого к бело-серому и далее к голубовато-белому по классической системе трехцветки планов. Все это придает картинному построению при кажущейся простоте и ясности большую сложность.

Здесь уместно отметить и другие сохранившиеся от ранней манеры моменты, как, например, трактовка фигурок и их костюмов, написанных тем же самым мазком, что и в московских видах, декоративные облака на небе и многое другое. Но вода начинает приобретать уже стекловидный характер, и рябь на ней передается лишенными динамики горизонтальными прямолинейными мазками. Мазок в целом утрачивает свой открытый характер, фактура становится глаже, но остается, в отличие от московских видов, разнообразной. Гладкость фактуры связана с переходом к более четкой обрисовке предметов и к более локальному пониманию цвета. Выше уже отмечалось, что в повторениях московских видов цвета постепенно становятся интенсивнее и ярче. То же относится и к петербургским видам. Вода в «Виде на Биржу» ярко-синяя, а здание коричневое. Сравнивая два варианта «Казанского собора» (Русский музей и Павловский дворец-музей), замечаем обычное у Алексеева изменение — на смену светлой и более холодной гамме первоначаль-

ного варианта приходит более теплая и яркая. В первом варианте собор светло-серый, почти белый в свету с фиолетово-серыми тенями и мостовая зеленоватого оттенка. Во втором — здание приобретает светло-коричневый оттенок и соответственно золото купола сменяется зеленым цветом.

Алексеев, однако, не приходит полностью к локальному пониманию цвета. Это особенно наглядно показывает картина «Вид Английской набережной». Перед нами предельное уплотнение и локализация пространственного цвета. В картинах Алексеева еще нет больших ровно окрашенных плоскостей и мазок еще везде виден, хотя он уже кладется по форме. Лишь в тени первого плана мазок заменяется заливкой, и цвет теряет свою прозрачность. Таким образом, живописная манера Алексеева еще не является полностью классицистической, но в очень своеобразной и оригинальной целостности, гармонически сочетает старую «живописность» с новой линейно-объемной системой.

Это сказывается и в передаче освещения. Оно играло весьма важную роль в пейзажности ранних видов Петербурга и в поэтической трактовке их образов. В московских видах оно было либо подчинено чисто изобразительным задачам воссоздания объемов архитектуры, либо носило более или менее декоративный характер. Вернувшись к изображению Петербурга, Алексеев в новом его поэтическом образе вновь обращается к передаче игры света и воды и на зданиях, к поэзии освещения в приморском городе с его влажной атмосферой. Уже в «Виде на Биржу» можно заметить, как Алексеев стремится показать серебристую игру света на зданиях за рекой, освещение на колоннах Биржи, свет на белых одеждах лодочников и на парусах судов. С задачей интерпретации света связано и высветление гаммы в «Виде Казанского собора», а в «Виде Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса» — разбелка цвета зданий за рекой. Во второй сюите петербургских видов освещение также играет большую роль в поэтическом облике города, но оно носит уже другой характер. Сложные переливы, как бы «порхание» света, сменяются ровным спокойным освещением, при котором предметы выступают яснее. Весьма примечательно, что в то время как передача света по-новому в видах Петербурга удается Алексееву, в видах Москвы она, как это показывает «Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки» 1815 года (Исторический музей), приводит только к нестроте и беспокоейству изображения.

Всматриваясь пристальнее в композиции картин второй сюиты петербургских видов, замечаешь их связь с построением «Морского пейзажа», написанного Алексеевым в последний год его пребывания в Италии. В петербургских видах получает развитие то, что в «Морском пейзаже» только намечалось, причем в конкретном решении используются опыт и достижения московских видов. Это очень наглядно проявляется уже в «Виде на Биржу». Вспомним, что в «Морском пейзаже» Алексеев пытался, придавая протяженность первому и второму планам, слить их вместе и отделить от третьего, трактуемого как общий пейзажный фон. Это мы находим и в «Виде на Биржу», причем оба слитых передних плана несут на себе печать интерьерности

московских видов. Протяженность переднего плана и превращение третьего плана в пейзажный фон диктовались стремлением выделить пространство для помещения в нем предметов и фигур. Сосредоточение на них основного внимания в московских видах породило «интерьерность», то есть замкнутость пространства. Теперь Алексеев его снова как бы раскрывает, изображая дали как пейзажный фон. Это очень хорошо и красиво сделано в «Виде Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса», где все корабли и лодки на реке расположены не далее второго плана, а за ними расстилается водное пространство, теряющееся в дымке дали. Алексеев теперь умеет сочетать детальную передачу архитектуры на первых планах с пространственностью далей. Так, он обстоятельно выписывает не только архитектуру дома с балкона на первом плане, но и Адмиралтейства на втором плане вдаль справа, тщательно воспроизводя все его сложные скульптурные украшения. Алексеев умеет в пространственной целостности пейзажа выделить особую часть для сюжетно важных предметов и фигур. Он теперь не только помещает на первом плане бытовые сценки (развозку сена, роту солдат, многочисленных прохожих и экипажи в «Виде Английской набережной», множество бытовых фигурок в «Виде Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса»), но органично вводит эти жанрово-повествовательные моменты в само пейзажное изображение. Так, мы видим, как во дворе Адмиралтейства строятся суда, как кипит жизнь на стоящем у причала корабле, как на балконе Кадетского корпуса находится целая компания людей, а сверху из окна выглядывает девушка. Прачки, стирающие белье, лодка, въезжающая под арку моста, прохожие на ступенях его в «Виде Казанского собора» — все эти сценки умело включены в пейзаж, сочетаясь с ним и вместе с тем имея в нем свое место, свою «площадку действия». Это зародыши тех «сквозных интерьеров», которые так замечательно умел впоследствии создавать в своих «Верандах» Сильвестр Щедрин, как бы «вырезая» из общего пространства пейзажа особое пространство для жанровых сцен.

Сложность композиции второй сюиты петербургских видов дает, таким образом, Алексею возможность сочетать общее и частное также и в смысле соединения пейзажа города с повествованием о его архитектуре и быте. Здесь находит свое дальнейшее развитие то живое восприятие города в его повседневной жизни, которое зародилось в Москве. Речь идет не только о постепенном росте числа фигурок, группировке их в затейливые жанровые сценки. Суть дела в усилении их значимости, в которой сказывается иное воззрение на город, на воссоздание его образа в пейзаже. То, что в первых петербургских видах фигурок было сравнительно немного, отвечало и суммарности образа города, и торжественной тишине, в них разлитой. Все эти фигурки были безотносительны к образу города, они лишь оживляли его пейзаж. В южных видах они начали впервые действовать, а в московских видах шумом и пестротой своей уличной жизни соответствовать облику города и даже как-то помогать его лучше понять. Все эти сцены торга, выходов из церкви, военных разводов, уличного движения делали изображение древнего города живым и современным. Они были результатом того, что Алек-

сеев, посланный писать древности, начал изображать Москву как современный ее житель. Если это только намечалось в московских картинах, то уже ясно обнаружилось в видах Петербурга.

Алексеев отдал дань изображению значительнейших сооружений начала XIX века, когда он вновь стал писать виды Петербурга. Он не раз воспроизводил Биржу и Казанский собор, а Адмиралтейство фигурирует у него и в «Бирже», и в «Виде Адмиралтейства и Зимнего дворца с террасы Первого Кадетского корпуса». Но не величественность императорской столицы, не официальная парадная сторона архитектуры классицизма, а ее реализм и человечность привлекают Алексеева. Человек своего времени, он дает поэтически-идеальный образ города, но не в исключительном, торжественном, а в повседневном его бытовании. Алексеев правдив и искренен, поскольку даже известная идеализация служит для него средством не уйти от жизни, а трактовать частное и обыденное поэтически прекрасным.

В самом деле, изображая Биржу, художник показывает ее в будничный день: к ней подплывают лодки, на нижней части набережной лежат тюки и бочки, в верхней — едут экипажи, у парапетов толпятся прохожие. Алексеев дает картину оживленной части города и в «Виде Казанского собора», без стеснения изображая на фоне идеально прекрасной архитектуры уличную жизнь, будки и ларьки, стирку белья в канале. Это образ столичного города в индивидуальном переживании рядового человека, воспринятый его глазами. В «Виде на Неву и Адмиралтейство от Академии художеств» (Всесоюзный музей А. С. Пушкина) не парадная часть города, не официальная центральная зона, а обывательская набережная Васильевского острова привлекает внимание художника, является основным сюжетом картины. Разумеется, не надо думать, что в произведениях Алексеева есть уже полное слияние человека с городским пейзажем. Это придет значительно позднее, в живописи XIX века, и было бы странно требовать или ожидать этого от картин Алексева. Но в них уже есть гармония общественного и личного восприятия Петербурга, близкая к той, которая начинается в это время складываться в литературе, у того же К. Н. Батюшкова и других, и подготавливает пушкинский образ города. Петербург дорог Батюшкову и как столица мощного Русского государства, и как олицетворение достижений русской культуры и искусства, и как город личного бытия в общении с друзьями — писателями и художниками.

Я сам, друзья мои, дань сердца заплатил,
 Когда, волненьями судьбины
 В отчизну брошенный из дальних стран чужбины,
 Увидел, наконец, Адмиралтейский шниц,
 Фонтанку, этот дом... и столько милых лиц,
 Для сердца моего единственных на свете...

В «Прогулке в Академию художеств» Батюшков в большей мере, чем Алексеев, связывает пейзаж города с жанровым описанием его жизни в сценках на Адмиралтейском бульваре, в эпизоде

де со Старожиловым. Батюшков, а затем Свиньин в своих картинах Петербурга («Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей», тетр. 1—2. СПб., 1816—1817) делают уже дальнейший шаг на этом пути. Их описаниям ближе многочисленные гравированные и литографированные виды Петербурга первой трети XIX века С. Ф. Галактионова, А. Е. Мартынова, того же П. П. Свиньина, молодого А. П. Брюллова, К. П. Бегрова и других. Но впервые этот новый образ Петербурга в изобразительном искусстве зародился у Алексеева; от него исходят, его развивают упомянутые авторы городских видов. Приписывавшаяся Алексееву грубая по живописи и беспомощная по рисунку картина «Наводнение» принадлежит в действительности его однофамильцу. Но и независимо от этого не следует преувеличивать моменты жанровости в поздних работах Алексеева. Обычное не выступает у него как будничное, а наоборот, дано в опозитизированном и облагороженном виде. Характерно, что художник неизменно изображает город в ясный светлый день, то есть каким его фактически сравнительно редко можно видеть. Из реальной действительности, таким образом, выбирается оптимальный образ города. Именно потому, что Алексеев так любит и воспеваает свой город, он представляет его праздничным и вечно радостным, северный город дает в летнем солнечном облике. Утверждение национальной гордости здесь, как и в исторической живописи, выступает в эстетическом идеале своего времени, носящем налет абстрактности и долженствования.

Национальность и художественность городских образов Алексеева станут для нас особенно очевидны, если мы попробуем сравнить их с работами заезжих иностранных художников — современников Алексеева. Это работы таких полуперспективистов-полужанристов, как Х.-Г. Гейслер, Д.-А. Аткинсон, Ж. Делабарт, И.-Г. Майр, М.-Ф. Дамам Демартре, а также наиболее одаренный и лиричный из них — Б. Патерсен³¹. Все они — только рассказчики и документаторы, Алексеев же поэт, образно мыслящий художник. Они дают перспективные изображения, Алексеев возвышает отображение облика города до картинной значимости. Перспективная живопись в его творчестве становится живописью городских пейзажей. Те изображали виды отдельных улиц, площадей и набережных, Алексеев же умеет передачу частного вида возвести до синтетического образа города; он эмоциональнее и поэтичнее этих художников. Вместе с тем он и более органично вводит бытовой момент, жанр в городской пейзаж.

В то время как у Патерсена фигурки либо стаффажны, либо равнозначны архитектуре, у Алексеева люди с их повседневным бытом участвуют в раскрытии образа города, своей жизнью на его улицах и набережных вносят в него теплоту и человечность. Картины Делабарта и Патерсена — это городской вид в соединении с жанром. У Алексеева начинается органическое введение в городской пейзаж жанрового начала. Даже у лучших иностранных живописцев, работавших в России, ощущается механичность в сочетании архитектурного пейзажа и бытового момента, которые не вступают между собой в какую-либо связь. Это приистекало от неумения художников согласовать прекрас-

ную архитектуру с бытом, который они понимали как вульгарный и низменный. В работах большинства иностранных художников, как и в мемуарах иностранных путешественников, чувствуется высокомерное отношение к русским людям и к русской культуре. Они всегда особенно подчеркивают контраст между пышностью, великолепием и европеизмом быта аристократии, красотой архитектуры и бытом, нравами и костюмами рядовых жителей, простолюдинов, представляющихся им варварскими или во всяком случае экзотическими. Они смотрят на город глазами иностранцев, ищущих необычайного, диковинного и воспринимающих поэтому главным образом внешнее.

У Алексеева, наоборот, архитектура представлена реальнее, а люди — благороднее. Поэтому они органичнее сочетаются между собой. Для Алексеева в Петербурге нет ничего необычайного; он воспринимает прекрасный город глазами постоянного жителя, здесь родившегося и выросшего, для которого этот город дорог и любим, но привычен в своей красоте. Сохраняя реальную основу образа, Алексеев поэтически идеализирует его соответственно художественным идеалам своего времени. Прекрасная мера отношений разума и эмоций, общего и частного, личного и общественного сказалась в его творчестве в своей реалистической устремленности.

Современники, как мы помним, ограничивали творческий расцвет Алексеева концом 1810-х годов. И это справедливо. Написанная им в 1820 году картина «В храме» (Третьяковская галерея), а в 1823 году «Вид на Камеронову галерею и Агатовые комнаты» (Большой Екатерининский дворец, г. Пушкин) говорят об упадке таланта и мастерства стареющего художника³².

Он жил недолго. В ноябре 1824 года Правление Академии художеств было извещено рапортом своего эконома, что «служивший в сей Академии Советник оной по живописи перспективной, коллежский советник и кавалер Федор Яковлевич Алексеев, страдавший долгое время расслаблением от старости лет и параличной болезни, на конец текущего 1824 года 11 числа волею божиею умер». Непосредственной причиной его смерти была «водяная болезнь»³³.

Умер этот выдающийся художник, столь много сделавший для развития культуры своей страны и для обучения питомцев, в такой нужде, обремененный семьей, с малыми детьми от своей второй жены, что Академии пришлось выделить на его похороны 600 рублей «во уважение долговременной и усердной службы его, также крайней бедности». В 1826 году вдове Алексева была назначена пенсия 300 рублей в год, то есть половина академического жалования мужа³⁴.

1
Алексеев Федор Яковлевич (род. между 1753 и 1755 г. — ум. в 1824 г.), сын сторожа Академии наук. В 1766 г., по прошению отца, принят в Академию художеств и

уже в 1767 г. определен в класс живописи птиц, зверей, плодов и цветов. В 1772 г. переведен в ландшафтный класс, где ему была задана пейзажная программа, за которую он в мае 1773 г. получил Вторую золотую медаль. В июне 1773 г. Совет Академии вынес решение направить его пенсионером в Венецию на три года для изучения живописи театральных декораций, несмотр-

ря на то что закончил он обучение в Академии как пейзажист. Во время своего пенсионерства в Венеции (1774—1777) Алексеев не занимается театрально-декорационной живописью, а изучает венецианских пейзажистов — Каналетто, Гварди, увлекается творчеством Пиранези, жившего в Риме, чем навлекает на себя недовольство академического начальства (*Примеч. составителя*).

2

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792 г., с. 30.

3

Рассуждение о словесности.— Лицей, 1806, ч. I, кн. I, с. 26.

4

О М. И. Махаеве см.: *Коноплева М. С.* М. И. Махаев.— Труды Всероссийской Академии художеств. Т. I. Л., 1947.

5

Петров П. Н. Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за столет ее существования. Ч. I. СПб., 1864, с. 121, 316, 530, 557,

6

Грабарь И. Ф. Я. Алексеев.— Старые годы, 1907, июль — сентябрь, с. 373; Архив Дирекции императорских театров Т. I. СПб., 1892, отдел 2, с. 322; отдел 3, с. 133.

В послужном списке Алексеев записал: «...по возвращении в Россию определен в театральную дирекцию 1779 г. при г. Елагине и вышел при г. Стрекалове (от одной уволен 1804) и находился почти семь лет, оказал успехи и один из учеников моих г. Петров, которого лично знал е. в. Александр Павлович и послал от Кабинета для снятия видов с завода в Сибири» (ЦГИА, ф. 789, Академии художеств, оп. 1, 1776 год, ед. хр. 43. «Репорты Ф. Я. Алексеева из Венеции и послужной список его же»).

7

Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. I. Вып. I, СПб., 1893, с. 115 Это должно было отразиться на его жалованье. Между тем мы видим, что он получал 400 руб. в год. Это, правда, много выше того, что получали рядовые мастера, например: Матвей Алексеев — 150 руб., Яков Богданов — 100 руб., Никифор Ежевский — 170 руб., Матвей

Емельянов — 174 руб., Григорий Ефимов — 170 руб., Иван Мартынов — 200 руб. Естественно, что вернувшегося из-за границы пенсионера Академии Дирекция должна была считать и оплачивать выше рядовых подмастерьев. Но все же жалованье Алексеева ниже, чем у Якова Фарафонтьева, получавшего 450 руб., и несравнимо ниже жалованья Градици, получавшего 2300 руб. См. Архив Дирекции императорских театров, т. I, отдел 3, с. 133—144.

8

В статье к каталогу выставки произведений Ф. Я. Алексеева в Третьяковской галерее, приуроченной к двухсотлетию со дня рождения художника (М., 1953, с. 9—10).

9

П. П. Свинын писал, что Алексеев по возвращении в Петербург «тотчас же занят был государынею, как выше скаано, в Эрмитаже» (Художник Ф. Я. Алексеев.— Отечественные записки, изд. П. Свиныным, ч. XX, 1824, № 56, с. 524), то есть копированием эрмитажных картин. В. И. Григорович датировал начало расцвета творчества Алексеева 1787 годом, очевидно, учитывая и копирование, которое высоко ставили современники (статья «Алексеев Ф. Я.» в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара. Т. I. СПб., 1835, с. 490—491). За копии Алексееву платили по 100 руб. (см.: *Свинын П. П.* Художник Ф. Я. Алексеев.— Отечественные записки, изд. П. Свиныным, ч. XX, 1824, № 56, с. 522). В послужном списке Алексеева читаем: «При блаженной памяти Екатерине был при Эрмитаже, копировал с картин и находила [Екатерина] великое удовольствие смотреть труды мои и всегда награжден был» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1776 год, ед. хр. 43, «Репорты Ф. Я. Алексеева из Венеции и послужной список его же»).

10

Петров П. Н. Статья «Алексеев» в «Русском биографическом словаре» (Т. Алексинский — Бестужев-Рюмин. СПб., 1900, с. 15—17).

11

Собко считал, что Алексеев написал «Вид Цвингера в Дрездене» (со двора) проездом, возвращаясь в 1777 году в Рос-

сию через Вену (*Собко Н. П.* Словарь русских художников, т. I, вып. I, с. 114). В каталоге выставки 1953 года это произведение также указано как оригинальное. Между тем еще И. Э. Грабарь справедливо считал его копией с Белотто, но также полагал, что Алексеев написал его во время возвращения на родину. Копией является и другой «Вид Цвингера и крепостного укрепления со стороны канала». Это, бесспорно, следует из сличения их с соответствующими произведениями Белотто. Но когда и где выполнил их Алексеев? Это не могло быть в 1777 году на возвратном пути на родину.

Из документов явствует, что Алексееву при возвращении из Италии был взят билет в дилжанс на Варшаву. Дрезден находится на пути из Вены в Берлин, а не в Варшаву. У Алексеева же не было денег, чтобы так значительно отклониться с дороги. Ведь перед отъездом П. Маруци заставил его из пенсияна заплатить долги. Кроме того, мы знаем, как отправляли Алексеева. При этом он вряд ли мог riskнуть самовольно поехать куда-нибудь. Исследователи копий Алексеева не обратили внимания на то, что тогда, когда Алексеев возвращался домой, сам Белотто жил в Варшаве (*Эттингер П.* Белотто в Варшаве.— Старые годы, 1914, октябрь — декабрь; *St. Kozakiewicz.* Canaletto Warszawa, 1953). Возможно, что Алексеев с ним познакомился и видел его работы. Таким образом, как будто остается думать, что алексеевские копии видов Дрездена и Пирны Белотто, в том числе два вида Цвингера, были выполнены во время второго предполагаемого путешествия Алексеева за границу и свидетельствуют о нем. Сужеты копий Алексеева мы находим в дрезденской коллекции картин Белотто (см.: *H. Passé.* Die staatliche Gemaldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichniss der alteren Gemälde 1929). Однако известно, что свои виды Дрездена и Пирны Белотто исполнил в трех вариантах. Картины первого варианта, наибольшие по размеру, назначались курфюрсту саксонскому, королю польскому Августу III,

второго (несколько меньшие) — его министру гр. Г. Брюлю и третьего (совсем небольшие) — для других покупателей. Второй вариант видов и некоторые картины третьего были приобретены Екатериной II в составе коллекции Брюля в 1769 году и значатся в первом каталоге Эрмитажа 1774 года. Таким образом, Алексеев мог копировать эти виды, не выезжая из Петербурга. Какие же картины — дрезденские или эрмитажные — он на самом деле копировал? Белотто в своих повторениях несколько менял порой стаффажные фигурки. Сравнивая алексеевскую копию «Вида Цвингера» (со двора) с дрезденским и эрмитажным вариантами, выполненными Белотто, можно с уверенностью сказать, что копировался эрмитажный вариант. В копии Алексеева мы видим те фигурки, которые есть в эрмитажном и отсутствуют в дрезденском варианте (третья фигурка в группе слева внизу у парапета, две фигурки, видимые до пояса, справа за балюстрадой, правее фигуры часового).

«Вид Цвингера и крепостного укрепления со стороны канала» был в Эрмитаже в двух вариантах. Один из них, отличающийся от дрезденского тем, что канал в левой части картины срезан и не изображен его поворот, Екатерина II подарила своему дяде в Германии (см.: *H. A. Fritzsche. Bernardo Bellotto, genannt Kanaletto. Magdeburg. 1936*). С него была сделана гравюра в известной серии «*Vedute della città di Dresda*» 1752 года. Другой вариант является уменьшенным повторением дрезденского и полностью с ним совпадает, принадлежа, очевидно, к третьей серии видов Дрездена. Его, вероятнее всего, и копировал Алексеев. Сравнение трех других копий видов Дрездена несколько затрудняется тем, что они дошли до нас лишь в фотографиях. В копии картины «Площадь перед церковью Креста в Дрездене» можно насчитать тринадцать фигурок людей, выходящих из церкви, что как будто соответствует дрезденскому варианту (в эрмитажном четырнадцать фигурок). Однако нельзя ручаться за точность подсчета, так как он и в дрезденском варианте сделан по фотографии. Кроме того, если

присутствие в копии Алексеева каких-либо фигурок, которые есть в одном и отсутствуют в другом варианте Белотто, служит доказательством, какой из вариантов он копировал, то отсутствие фигурок еще ни о чем не говорит. Алексеев их иногда опускал, как это видно по другим копиям. Копию картины «Площадь старого рынка в Дрездене» нам удалось сравнить только с эрмитажным вариантом, причем отличие оказалось очень незначительным: в копии Алексеева в левой части картины отсутствует повозка за каретой, а в правой части у левого заднего колеса экипажа одна из человеческих фигурок изображена в несколько ином повороте. Это отличие не может служить доказательством, что Алексеев копировал не эрмитажный вариант.

Сравнивая копию картины «Вид рынка в «новом городе» в Дрездене» с обоими оригиналами — дрезденским и эрмитажным, обнаруживаем незначительное отступление от обоих. У Белотто на первом плане изображена женщина с двумя детьми и собачкой. В копии Алексеева дети отсутствуют.

12

Так, например, картина А. Каналетто «Приезд французского посольства в Венецию» — $181 \times 259,5$, копия же с нее Алексеева — $60,5 \times 86$; Белотто «Вид Пирны» — 133×234 , копия же Алексеева — $59,3 \times 86$ (размеры даются в сантиметрах).

13

В. И. Григорович так писал об этом: «По прибытии в Россию Алексеев был определен в 1779 г. в имп. театральную дирекцию для писания декораций, чем и занимался до 1787 г. Но живописца сего рода, хотя он и имел к ней отличную способность, вероятно ему не совершенно нравилась... Любя природу и умея ее видеть, он желал лучше подражать ей, нежели творить свое по воображению» (статья «Алексеев Ф. Я.» в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара, т. I, с. 491).

14

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1794 год, ед. хр. 18. «О назначенных Ф. Алексеева, В. Петрова, В. Боровиковского и А. Ворониных».

15

Петров П. Н. Сборник материалов для истории имп. Петербург-

ской Академии художеств..., ч. I, с. 333—334. В биографии Алексеева в «Энциклопедическом словаре, составленном русскими учеными и литераторами» (т. 3. СПб., 1861, с. 214) Петров писал: «...мало-помалу, неудовольствие Академии на прежние заграничные грешки его было забыто». Но для этого понадобилось ни более, ни менее, как смена президента. В самом деле, получение Алексеевым академического звания, очевидно, оказалось возможным лишь тогда, когда президентом Академии вместо И. И. Бецкого стал А. И. Мусин-Пушкин (с 11 марта 1794 года), которому было уже безразлично любое осуждение Алексеева.

16

Размер картины 1793 года — $71,5 \times 108$, а картины 1794 года — 70×108 . Характерно, что в 1799 году Алексеев повторил обе картины одновременно, сам, таким образом, считая их парными.

17

Пиляевский В. И. Петропавловская крепость. М.—Л., 1950, с. 18.

18

Прокопович Ф. История императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии. СПб., 1773, с. 70.

19

Он обучался игре на скрипке. См.: ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1776 год, ед. хр. 30. «Реестр желающих вновь учиться на инструментах».

20

Отечественные записки, изд. П. Свиныным, ч. XX, 1824, № 56, с. 522.

21

О популярности и признании, которые получили у современников алексеевские виды Петербурга, свидетельствуют не только их авторские повторения, но и воспроизведения в росписях посуды, в том числе знаменитого Гурьевского сервиза 1809 года.

22

В списке московских видов Алексеева, составленном А. Н. Олениным, «Вид Биржи» указан в начале вторым номером (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1821 год, ед. хр. 51). П. Н. Петров включает «Вид Биржи» в число тринадцати картин, заказанных Алексееву царем в феврале 1802 года («Энциклопедический словарь, составленный русскими учеными и лите-

раторами», т. 3, с. 215). В таком случае Алексеев так же, как и в видах Александровской площади, должен был запечатлеть еще только проект. Важно то, что во всяком случае писание новой сюиты видов Петербурга началось с изображения Биржи.

23

Начало создания центрального ансамбля в Петербурге было положено сооружением Петропавловской крепости и затем Адмиралтейства и Летнего сада. Расположенная между ними Дворцовая набережная застраивалась с 1740-х годов, когда был начат ныне существующий Зимний дворец. К концу 1780-х годов она уже представляла в основном стройное целое. Оставался незастроенным последний угол гигантского четырехугольника — стрелка Васильевского острова. В 1784 году здесь было начато Дж. Кваренги сооружение здания Биржи. Но оно было неудачно, и вместо этого неоконченного здания Томону в 1801 году было поручено проектирование нового. Это показывает, что современники прекрасно понимали ответственность застройщика этого участка и важнейшую роль, которую должно было играть находящееся здесь монументальное здание. Это сказалось и в многочисленных изменениях и поправках, внесенных в первоначальный проект русскими архитекторами, в частности А. Д. Захаровым, которому принадлежал и генеральный план всей стрелки острова вместе с перестройкой зданий Академии наук.

24

Батюшков К. Прогулка в Академии художеств. — Соч. Т. I. СПб., 1850, с. 138.

25

Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей, тетр. II. СПб., 1817, с. 98.

26

В системе композиции классицизма второй план считался главным. В исторической живописи на нем полагалось изображать основных действующих лиц. Первый же план рассматривался как переход от рамы к этому главному плану, и на нем давались второстепенные фигуры и атрибуты, игравшие формально композиционную роль. См.: *Урадов И.* Краткое руководство к познанию рисования и живо-

писи исторического рода, основанному на умозрении и опытах. СПб., 1793.

27

В варианте этой картины (Налинская обл. картинная галерея) Алексеев еще усиливает уравновешенность композиции, сдвигая здание Биржи ближе к центру и помещая благодаря этому второй ростр, лишь частично видимый в первом варианте, полностью. Этим усиливается также барельефность композиции.

28

В альбоме собрания Свиньиного читаем об этой картине: «Вид Санкт-Петербургской биржи». Картина сия составляет pendant виду Дворцовой набережной одинаковой с нею меры, но несомненно ниже оной в достоинстве живописи, хотя некоторые части отделаны здесь гораздо тщательнее и с большею отчетливостью, особенно вода и фигуры, но в целом нет ни того эффекта, ни того мастерского тушу, коим удивляемся в первой. Этот же самый вид Алексеев написал впоследствии в большем размере и еще неудачнее, хотя и прибавил к первому плану другой Маяк, коего недостаток весьма здесь чувствителен. Впрочем, избрание пункта есть самое счастливое, ибо вред ли есть в Столице другой подобный, заключающий в столь тесном пространстве такое изобилие и разнообразие предметов: на первом плане представлена новая Биржа, вдали Сенат и монумент Петра Великого, ближе Адмиралтейство, окруженное бульваром, и наконец часть Зимнего дворца и Нева во всем своем величии» (Собрание отличных произведений Российских художников и любопытных Отечественных древностей, принадлежащее Павлу Свиньину. Начато в 1819 году. СПб., 1824, с. 31).

29

Это лучший по живописи из дошедших до нас вариантов. Другой («Вид на Неву и Адмиралтейство от Академии художеств»), датированный 1817 годом, был в Третьяковской галерее, ныне находится во Всесоюзном музее А. С. Пушкина. Варианты отличаются друг от друга стаффажем, изображением строительства кораблей и фонарями на набережной. Вариант большого размера находится в Русском музее («Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную от Первого Кадет-

ского корпуса»). Он неплох по живописи, но сильно попорчен и требует большой реставрации. Наиболее слабым является вариант, происходящий из собрания Свиньиного (ныне в Русском музее). Свиньин дает такое описание картины: «Вид Дворцовой набережной. Сия картина признана знатоками за счастливейшее произведение Алексеева и оправдывает совершенно титул русского Каналетти, им присвоенное. Вид сей снят с балкону 1-го Кадетского корпуса, который и показан на первом плане; остальное состоит из части старого моста, Адмиралтейства, Дворца с Эрмитажем, домами (Воронцова), Кутайсова, Кикина и прочих, теряющимися при уклонении вправо прямой линии. Мудрено, чему отдать преимущество в сей картине: все в ней так правильно и естественно, все тронуто столь мастерской кистью, что везде являет шум и движение, как в самой природе» (Собрание отличных произведений Российских художников и любопытных Отечественных древностей, принадлежащее Павлу Свиньину. Начато в 1819 году, с. 28).

30

Батюшков К. Соч., т. I, с. 138—139.

31

Х.-Г.-Г. Гейслер (1770—1844) приехал в Россию в 1790 году и проработал здесь до 1798 года. Начал свою работу с поездки в Крым с известным ученым-естествоиспытателем П.-С. Палласом. Среди зарисовок этого путешествия есть ряд пейзажных, панорамического по преимуществу характера, довольно сухих. Для Гейслера определяющим, как в свое время для Ж.-Б. Лепренса, стала зарисовка типича бытовых сцен и сцен уличной жизни, наказаний и т. п., которые и составили ему известность. Среди них встречаем ряд таких, в которых городской пейзаж является не только фоном, но равнозначен жанровой части изображения. Таков, например, «Вид Дворцовой площади» с приготовленными по случаю праздника угощениями для народа. Д.-А. Аткинсон (1775— после 1831) — исторический живописец, бытовой рисовальщик и перспективист. Нарисовал большую панораму Петербурга, изданную в Лондоне. Она изобра-

жает Петербург сверху, с башни Кунсткамеры. Соответственно на первом плане видна часть Васильевского острова, а выше на дальнем плане — оба берега Невы с их зданиями. Если соединить концы ленты, то получится замкнутый круг, внутри которого надо представить зрителя. Возможно, что Аткинсон и задумывал свою акварель как эскиз настоящей большой круговой панорамы. Интересно сопоставить панораму Аткинсона с подобной же у И.-Г. Георги в его «Описании Российского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного» (СПб., 1794): «Для любителя произведений природы и искусства нет приятнейшего упражнения, как рассматривание некоторой части города во время ясного дня с астрономической обсерватории, башни (Кунсткамеры — Ф. Д.) или сверху высокого дому» (с. 26). Аткинсон работал в Петербурге с 1784 по 1801 год.

И.-Г. Майр (1760—1816) служил рисовальщиком при Академии наук и ездил с академиком Н. Я. Озерецковским в Олонекский край в 1782—1785 годах. Как типичный перспективист выступает в видах Петербурга, равирированных за границей известным Д. Ходовецким и помещенных в «Gemälde von St Petersburg» А. К. Шторха (Riga, 1793). В них сочетаются видовые и жанровые моменты. Но в больших масляных картинах Майра собственно видовые задачи являются ведущими. Как и у Деларбара, это сильно вытянутые в длину лентообразные изображения панорамического характера, сухие и детальные. Точно выписанная архитектура дана на фоне больших, ровно окрашенных поверхностей земли и неба. Картины совершенно безвоздушны со своей локальностью цвета и ровной заглаженной фактурой. То же классицистическое пристрастие к большим нерасчлененным плоскостям видим в петербургских видах М.-Ф. Дамам-Демартре, писавшего также и виды Москвы, и в петербургских видах шведа Б. Патерсена. Бросается в глаза и малое количество фигур в их видах, что, вероятно, связано с нежеланием дробить большие плоскости. Вместе с тем у Дамам-Демартре чувствуется уже

пристрастие к романтическим эффектам. Он любит изображать Петербург при лунном свете, зимой под снегом и т. д.

Если Дамам в общем случайная на фоне русского искусства фигура, то Б. Патерсен своей долготной работой оставил после себя более заметный след. Он проработал в Петербурге с 1787 года до своей смерти в 1815 году и написал множество картин с видами Петербурга, с которых издавал гравюры, часто раскрашивавшиеся. Эти гравюры подбились в серии, представляющие собой единое панорамическое изображение. Так, была серия гравюр, в совокупности производившая «Вид берега Невы-реки вдоль набережной, начиная от Воскресенского моста до истока оной у Галерного двора, и переднюю часть Васильевского острова» (объявление о продаже этой серии гравюр см.: Русская старина, 1887, октябрь, с. 209). Это позволяет сопоставить его работы с панорамой Аткинсона и даже предположить, что этот последний делал свою панораму под влиянием работ Патерсена. Любопытно, что и Георгий рисует не одну панораму, а несколько, из которых, как из серии гравюр, должен сложиться вид Петербурга в целом (Описание Российского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с. 26—27). Патерсен был видописцем-перспективистом в первую очередь: это была его специальность. Он также изображает в своих картинах типажные фигурки, реже бытовые сценки, но они никогда не играют в его произведениях большей роли, чем обязательный в то время бытовой стаффаж. Сосредоточившись на городских видах, он дал нечто большее, чем только изобразительная документация города, хотя эта задача является основной в его работах. В них есть известная эмоциональность, хотя и очень холодная. Ему удалось в скупой гамме своих полотен передать рассеянный свет ясных летних петербургских дней. Четкая прорисованность всех форм, линейная расчерченность перспективы и планов, господство больших ровно окрашенных плоскостей неба и воды, локальность цвета придают его картинам сухой, скудный характер. Они быстро надоедают в большом количестве, но, взгляды-

ваясь пристальнее в лучшие из них, замечаешь деликатность и тонкость сочетания сильно разбеленных цветов его гаммы, куда более художественной, чем яркая пестрота Майра.

О Гейслере см.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX веков. Т. I. СПб., 1895, с. 226—227; об Аткинсоне — *Собоко Н. П.* Словарь русских художников, т. I, вып. I, с. 254—256; *L. Stephen.* Dictionary of national biography, London, 1885; об Аткинсоне и о Патерсене: *Врангель Н.* Иностранцы в России. — Старые годы, 1911, июль — сентябрь; *Мюллер А. П.* Иностранцы живописцы и скульпторы в России. М., 1924; о Дамам-Демартре *L. Dusseuz.* Les artistes français a l'et ranger. Paris, 1876

32

Обозреватель академической выставки 1820 года писал о картине Алексева: «Что же касается до кремлевского вида от Москворецкого моста, писанного профессором Алексеевым, — он мало отвечал ожиданию любителей перспективы. Главная ошибка состоит в том, что планы не отделяются один из другого; дальняя часть стены весьма темна, и от этого Кремль, кажется, взбирается на мост. Оконечности написаны небрежною кистью, и суконные облака тонут в мутном, тяжелом воздухе; так ли писали небо Клод Лоррен, Вандернейер?» (А-р-ь Б-ж-в-ть Письмо к издателю по поводу статьи о выставке в Академии художеств. — Сын Отечества, ч. 65, 1820, № 44, с. 162). Эта резкая критика обусловлена не только тем, что разбирается поздняя, выполненная в старческой грубейшей манере реплика, но и тем, что в 1820-е годы, когда уже работали молодые М. Воробьев и Сильвестр Щедрин, стиль Алексева кажется устарелым и особенно бросается в глаза то преобладание архитектуры над пространством, которое было в московских видах.

33

ЦИГА, ф. 789, оп. 1, 1824 год, ед. хр. 77. «Об умершем советнике Алексееве» и 1825 год, ед. хр. 115. «Объявление президента на Совете об умерших членах Академии художеств».

34

ЦИГА, ф. 789, оп. 1, 1825 год, ед. хр. 58 и 1826 год, ед. хр. 19

МОЛОДОЙ МАКСИМ ВОРОБЬЕВ

1

Современники высоко ценили творчество М. Н. Воробьева, и успех сопутствовал ему на протяжении всей его жизни. Его хорошо знали при дворе, давали ему ответственные поручения, награждали за картины. Произведения М. Воробьева на академических выставках неизменно встречали восторженные отзывы в печати.

В 1817 году, когда Воробьев только еще начинал свой творческий путь, П. П. Свиньин уже причислял его к числу художников, «известных своими дарованиями» в перспективной и ландшафтной живописи, ставя молодого художника в один ряд с такими признанными мастерами, как Сем. Щедрин, Ф. Алексеев и Ф. Матвеев¹. Слава Воробьева, высокая оценка его творчества упрочились в 1820-х годах после нашумевшего путешествия художника в Палестину, когда на академических выставках стали появляться его палестинские и новые петербургские виды. Критика при этом одинаково положительно оценивала как его пейзажи, изображения интерьеров иерусалимских храмов, так и его батальные картины из русско-турецкой войны конца 1820-х годов. В 1823 году в «Журнале изящных искусств» по поводу картин Воробьева «Вход в иерусалимскую церковь Воскресения господня» и «Вид Невы реки... со стороны Троицкого моста» пишут: «Г. Воробьев превосходно знает перспективу и весьма знаком с натурою. Произведения его дышат правдою. Кисть у него легка, свободна, приятна»². Аналогично отзывается об этих картинах в 1824 году Б. Федоров в «Отечественных записках», уподобляя Воробьева за первую из них — Ф.-М. Гране, а за вторую — Ж. Верне, прославленным тогда художником³. В 1826 году В. И. Григорович в обзоре «О состоянии художеств в России» говорит о Воробьеве, что «художник сей принадлежит к числу отличнейших современных художников»⁴. На произведения Воробьева начинают указывать как на работы мастера, имя которого говорит само за себя: «...смелая, сочная кисть Воробьева, верность его перспективы и ум в расположении фигур слишком хорошо известны публике, чтоб распространяться о сих произведениях, доказывающих сверх того непрерывный ход его к совершенству»⁵. Аналогичные похвалы художнику встречаем мы и на

страницах «Художественной газеты» Н. В. Кукольника в 1830—1840-х годах. Так, обозревателя выставки 1836 года картина Воробьева «Вид Иерусалима» приводит в «роскошную задумчивость» игрой света и передачей воздуха и будит в нем многочисленные исторические воспоминания, давая ему «поэтическое наслаждение» глубиной художественного образа⁶.

Итог суждений о Воробьеве впервые подводится в 1842 году в известном «Указателе находящихся в Академии художеств произведений...» Воробьев причисляется в нем к первым художникам Европы. Подчеркивается поэтичность его пейзажей: «его пейзажи не суть ученые композиции, в роде Пуссеновских»; утверждается их романтическая эмоциональность и приподнятость, то, что природа в них «является в самых торжественных образах». Особенно высоко оцениваются в пейзажах Воробьева естественность передачи расстояния, натуральность изображения далей и тонкость живописи. «Мягкость его манеры или, вернее сказать, отсутствие всякой манеры приближает его произведения к степени совершенства в сходстве с природою, в точности блеска и жизни колорита, в глубине освещения и всех его градаций, в неизъяснимой прелести общего характера»⁷. Те же качества величия образа природы и вместе с тем верной передачи в нем «местной правды», «особенно в воздухе», отмечаются в произведениях Воробьева Н. В. Кукольником в его работе 1846 года «Русская живописная школа»⁸.

Эти отзывы и характеристики положил в основу оценки Воробьева Н. А. Рамазанов в некрологе художнику: «Стремление Максима Никифоровича к истине, с самым тонким, вполне изящным выбором предметов для своих картин, характеризует всю деятельность этого художника; одно высокое волновало его душу и заставляло прибегать к кисти: припомните его Мертвое море, виды Иерусалима, вид Константинополя, Бурю, Дуб, раздробленный молнией, виды Петербурга, когда вечерняя заря приветствует утреннюю, или когда красавица луна любит другую красавицу — Невою»⁹. У этих авторов начинает складываться и представление о Воробьеве как о родоначальнике новой школы русской пейзажной живописи. Кукольник называет Воробьева «знаменитейшим из русских пейзажистов», который «справедливо почитается отцом русской пейзажной живописи»¹⁰. Рамазанов также отмечает, что Воробьев руководил целой школой «наших лучших живописцев»¹¹.

Последующее время не принесло с собой коренной переоценки или забвения Воробьева, как то было с пейзажистами XVIII века. Но, сохраняя в целом представление о Воробьеве как о крупном художнике-пейзажисте поэтического склада и живописце, обогатившем, двинувшем вперед русскую пейзажную живопись, позднейшие авторы уже не испытывали к нему такого пиетета и не столь высоко оценивали его искусство. Так, П. Н. Петров в обзоре «Отечественная живопись за сто лет. Портрет и пейзаж» квалифицирует его лишь как «художника недюжинного»¹². Достижения Сильвестра Щедрина и М. Лебедева ослабили в глазах Петрова достоинства воробьевских полотен. Но Петров стремится отдать дань и его роли и значению в русской живописи как художника, которого «нельзя считать личностью заурядной, малодаровитой, случайно занявшею не-

подобающее ей место в нашем искусстве»¹³. Петров публикует в 1888 году большую статью «М. Н. Воробьев и его школа», остающуюся до сих пор единственной научной биографией художника. Эта работа Петрова ценна, как и все его работы, обильным использованием архивных материалов, часть которых ныне уже утрачена, и обстоятельностью построенной на этой основе биографии художника. Вместе с тем и здесь есть ошибки, характерные для Петрова: субъективизм и отсебятина. Тенденциозно преуменьшена им роль Ф. Я. Алексеева в формировании Воробьева, и, напротив, полемически преувеличено воздействие М. М. Иванова. Чистой фантазией является хвалебный отзыв Алексеева о Воробьеве, якобы данный после их совместных поездок по России в 1810—1812 годах, самый факт которых подвергается сомнению. Перечисляя в заключительной части статьи многочисленных учеников Воробьева и давая краткие творческие биографии многих из них, Петров не делает обобщений и тем более никак не характеризует «школу Воробьева».

Статью Петрова дополнил в том же году своими воспоминаниями Ф. Ф. Петрушевский, который знал Воробьева и брал у него уроки в конце 1840-х годов. Сообщая в своей статье ряд бытовых подробностей и черт характера художника, Петрушевский в еще большей мере, чем Петров, склонен оценивать искусство Воробьева в исторической перспективе, отдавая ему дань и вместе с тем отмечая, что с тех пор сложилась уже новая пейзажная живопись, «зародилось настоящее, новое понимание природы». Но в свое время «такой художник, как Воробьев, был нужен, и то, что сделал Воробьев, по времени было нужно»¹⁴. Тем же Петрушевским была написана статья о Воробьеве для XIII тома Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, составленная на основании «Указателя находящихся в Академии художеств произведений...», а также данных Петрова и Рамазанова и, наконец, воспоминаний.

Некролог Рамазанова, статьи Петрова и Петрушевского являются теми основными работами о Воробьеве, которыми пользовались в дальнейшем все писавшие о нем вплоть до наших дней. При этом, если А. П. Новицкий в своей компилятивной «Истории русского искусства с древнейших времен» просто переписывал характеристики произведений Воробьева из «Указателя находящихся в Академии художеств произведений...» или работы Кукольника, то А. Н. Бенуа по-новому подошел к творчеству Воробьева и оценил его с позиции чистого пейзажиста. Ведь уже Петрушевский не разделял былых похвал картинам Воробьева с видами палестинских храмов и батальными сценами как выполненных по официальным заказам и, напротив, усматривал ценность его искусства в тех пейзажах, в которых «он беспрепятственно отдавался художественному настроению, причем он передавал не только общие впечатления от широких пространств, но занимался и мирною жизнью природы, как это видно в некоторых видах Парголово»¹⁵. Для Бенуа имеют художественное значение уже только петербургские пейзажи. По его мнению, Воробьев обладал поэтическим чутьем и музыкальностью: он «понимал фантастическую прелесть лунных эффектов и меланхолическую загадочность свет-

лых июньских ночей над тихими водами Невы»¹⁶. Но, к сожалению, он был недостаточно сознателен в своих стремлениях, поддавался воздействию внешнего романтизма и даже академического видописания и поэтому «уже тяготел к позднему чисто академическому поколению пейзажистов»¹⁷, что проявилось особенно в его видовых работах, сделанных по зарисовкам путешествий.

Именно эту черту академической традиционности и внешней романтичности, а не новое поэтическое отношение к пейзажу он, по мнению Бенуа, передал своим ученикам: «...они приобрели от учителя одно внешнее умение и редко кто из них создавал что-либо действительно художественное»¹⁸.

Близкие к этим характеристики и оценки Воробьева находим у И. Э. Грабаря в его «Введении в историю русского искусства» 1908 года. Грабарь, однако, подчеркивает при этом стремление Воробьева к «необычайному и величественному», его «слегка приподнятый тон»¹⁹. Сходны характеристики Воробьева в объяснительных текстах и описаниях московских картинных галерей Н. И. Романова, И. С. Остроухова, Н. Г. Тарасова. Авторы этих текстов стремятся конкретизировать то новое, поэтическое, что внес Воробьев в пейзаж. «Сухие перспективные виды городов превращаются теперь в поэтичные картины, озаренные эффектами солнечных восходов и закатов и мягкого лунного блеска»²⁰. Воробьев «первый из наших пейзажистов стал выражать в своих картинах настроение природы»²¹. При этом наряду с пейзажами Петербурга высоко оцениваются ранние виды Никольского и жанровая картина «Уборка сена»²².

Однако Романов подчеркивает, что Воробьев и его последователи «так же, как и их предшественники в 18-м столетии, еще далеки от свободного творчества в области пейзажа и в природе ищут лишь обширных панорам и красивых видов»²³.

Это сочетание в творчестве Воробьева новых и традиционных черт отмечают и все писавшие о нем позже: А. В. Бакушинский, считавший Воробьева представителем сентиментального романтизма²⁴, Н. Н. Коваленская, трактующая его как представителя академического романтизма и ограничивающаяся при рассмотрении его творчества лишь видами Москвы и Петербурга²⁵.

Выйти за эти пределы, объективно изложить весь творческий путь художника и рассмотреть все виды его работ стремился в своей брошюре Г. В. Смирнов²⁶. Он дает подробную биографию художника, краткую характеристику творчества и значения его в истории русского искусства, в целом не расходящуюся с ранее установившейся. Смирнов отмечает поэтическую одухотворенность лучших полотен Воробьева, сказавшееся в них «тонкое чувство природы». Пожалуй, слишком прямо принимаемая суждения Остроухова и Тарасова о передаче в картинах Воробьева «настроения», Смирнов видит в Воробьеве «одного из основоположников русского лирического пейзажа»²⁷, отмечая вместе с тем вслед за Грабарем и черты торжественности в ряде лучших работ художника. Указывает он и на то, что Воробьев «обогастил тематику русского пейзажа, дав первые марины», и что в «школе Воробьева получила начало и такая разновидность жанра, как русский лесной пейзаж»²⁸. Вряд ли можно согла-

ситься с утверждением Смирнова о близости образа Петербурга Воробьева к пушкинскому.

Заканчивая обзор литературы о Воробьеве, мы можем констатировать, что после статьи Петрова в печати не появлялось серьезных монографических исследований о художнике. Близкие в общем друг другу суждения о нем, установившиеся в результате замены не критических и неумеренных восхвалений современников стремлением более объективно исторически взглянуть на творчество Воробьева, все же недостаточно конкретны. В целом приходится признать правоту утверждения Смирнова: «Значение М. Воробьева в истории русского пейзажа оценено еще далеко не в полной мере»²⁹.

II

Максим Никифорович Воробьев родился 6 августа 1787 года в Пскове. Отец его служил ефрейтором в одном из расквартированных в городе полков. Вскоре после рождения сына он переехал в Петербург и поступил вахтером в Академию художеств³⁰. Сюда ему удалось устроить учиться сына. По «объявлению» (прошению) своего отца³¹ Максим Воробьев был принят в Академию художеств одиннадцати лет от роду 18 января 1798 года³².

Сохранившийся классный рисунок, за который юный Воробьев, находясь в «третьем возрасте», получил 28 апреля 1806 года серебряную медаль второго достоинства³³, свидетельствует об успешном прохождении им академического обучения и об обнаружившемся даровании. Рисунок изображает группу из двух натурщиков, стоящего и сидящего, то есть представляет уже сравнительно сложную задачу. Он выполнен Воробьевым свободно и уверенно. Воробьев не только правильно и красиво рисует тела натурщиков, но и передает пространственные отношения между ними и их композиционную связь между собой. Рисунок выполнен в манере раннего классицизма и наряду с ясной объемностью сохраняет живописное начало. Переданы и игра мускулов, мягкость тела при помощи тонкой светотени, сложные контуры фигур. Рисунок показывает в его авторе уже сравнительно знающего рисовальщика. По нему можно видеть, как закладывались основы того мастерского уверенного рисунка, которым отличаются зрелые работы Воробьева. Эта выучка дала ему возможность впоследствии легко и свободно набрасывать в своих зарисовках и этюдах многочисленные фигурки.

К сожалению, мы не знаем, в чем заключалась та «архитектурная композиция», за которую он в мае 1807 года получает свою вторую серебряную медаль³⁴. Воробьев значился в списке будущих архитекторов и, очевидно, при распределении по специальностям был сначала определен обучаться архитектуре. Об этом свидетельствуют и исполненные архитектурные проекты: загородного дома (1816, Третьяковская галерея) и иконостасов.

Это довольно обычные ученические композиции в духе высокого классицизма. Они говорят если не о даровании, то во

всяком случае о грамотности молодого Воробьева в области архитектуры. Эти знания сослужили впоследствии полезную службу Воробьеву-видописцу. Он мог изображать в своих картинах как внешний вид зданий, так и интерьеры с такой правильностью, материальностью и свободой, которые были еще недоступны Ф. Алексееву.

Мы не знаем, когда и как был переведен Воробьев на живопись, но надо думать, что свою третью награду, серебряную медаль «за рисунок с натуры», в декабре 1808 года³⁵ он получил уже как ученик перспективного живописного класса, которым руководил Ф. Алексеев (...). Возможно, Алексеев обратил внимание на те архитектурные перспективы, которые Воробьев выполнял в качестве ученика архитектурного класса, и, оценив его живописное дарование, взял его в свой класс. Во всяком случае в феврале 1809 года Воробьев получает уже программу по перспективной живописи: «представить вид новостроящейся церкви Казанской божией матери с околичностями»³⁶. Приходится, таким образом, вслед за Рамазановым признать, что непосредственным учителем Воробьева по живописи в Академии был Ф. Алексеев, а не М. Иванов, как это утверждал Петров. В последнем случае Воробьев получил бы программу по пейзажной живописи, которая и существовала в этом году наряду с программой по перспективе. Но такая программа не могла быть дана ученику, только что переведенному из архитекторов в живописцы. Между тем дать ему задачу написать изображение собора в архитектурном окружении было вполне естественно. Алексеев и выбрал для этого то здание, которое он сам неоднократно писал.

За исполненную по этой программе картину Воробьев получил 28 августа 1809 года Большую золотую медаль, а 1 сентября был выпущен из Академии с аттестатом первой степени и чином 14 класса, то есть со званием личного дворянина³⁷. К этому времени соответствующий чин получил и его отец за выслугу лет. Оба они, таким образом, вышли из податного сословия и освободились от тягот и повинностей. Еще во время обучения в Академии Воробьев в числе других учеников, также солдатских детей, был затребован Военной коллегией для отбывания военной службы. Академии, однако, удалось всех их от этой службы освободить «во уважении данного их нахождения в Академии и оказанных ими успехов»³⁸. Теперь с получением аттестата и чином Воробьеву открылась дорога искусства.

Если находящаяся в Русском музее картина Воробьева «Вид на Казанский собор» и не является той, которую он исполнил по заданной ему программе, то во всяком случае может считаться ее репликой и дает основание судить о самой программе. Об этом говорит ее чрезвычайная близость к подобным полотнам Алексеева. Воробьев лишь добавил на среднем плане множество фигур, изобразив какую-то торжественную религиозную церемонию (освящение собора?). Близки к Алексееву манера живописи и цветовая гамма картины Воробьева, лишь несколько более вялая и вместе с тем резкая. Если Воробьев так близок к своему учителю в варианте своей картины, датируемом обычно 1811—1813 годами, то можно думать, что он был не менее к нему близок в своем первом опыте. Более

самостоятельным является другой «Вид на Казанский собор» (Русский музей), изображающий его с западной стороны. Выбор этой точки зрения (здание выглядит асимметричным, так как колоннада оказывается сбоку) был малоудачен, и молодой художник не сумел справиться полностью со своей задачей: архитектура в сильном ракурсе кажется неустойчивой. Воробьев стремился к эффектности желтого цвета здания на фоне голубого неба с типично «алексеевскими» розоватыми подсвеченными облаками. Здесь, еще в пределах близкой к Алексееву манеры, начинают проявляться новые, романтические черты, которые разовьются в дальнейшем творчестве Воробьева.

Как получивший Большую золотую медаль Воробьев имел право на пенсионерство и заграничную поездку. Но ввиду обострившейся международной обстановки пенсионеры этого года были оставлены при Академии. При их распределении Воробьев был прикреплен к Алексееву³⁹, что является еще одним доказательством того, что он был или, во всяком случае, числился его учеником. Что же касается М. Иванова, то несомненно, что его творчество оказало известное влияние на формирование молодого Воробьева. Об этом мы будем говорить дальше. Но считать М. Иванова непосредственным и основным учителем Воробьева в Академии художеств, как пишет Петров, нет достаточных оснований.

Петров утверждает, что во время своего пенсионерства Воробьев ездил по России вместе со своим руководителем Алексеевым, изображая виды городов, которые посетил Александр I. При этом Петров припоминает привлекшие его внимание в собрании П. Я. Дашкова виды Воронежа и Орла с изображениями декораций и празднеств. Каких-либо документов или иных письменных свидетельств об этих поездках не имеется.

Правда, в Историческом музее в Москве есть одна гуашь из собрания П. Я. Дашкова, изображающая «Вид квартиры... государя императора Александра Павловича в Воронеже». Но она столь слабо исполнена как в фигурах, так и особенно в перспективе, что трудно видеть в ней работу Воробьева, который, как мы уже знаем, получил архитектурное образование и уж во всяком случае умел верно изображать архитектурные перспективные виды. Возможно, что это позднейшее ремесленное повторение оригинала, исполненного Воробьевым. Но твердого основания для подтверждения сообщения Петрова эта гуашь не дает.

Возможно, что Воробьев действительно ездил по таким поручениям, и тогда можно считать, что одним из них была командировка в Москву «для снятия видов» 10 мая 1812 года сроком на три месяца⁴⁰. Но вряд ли при этом сам Алексеев ездил со своим учеником. Зарисовки, выполненные Воробьевым в 1812 году в Москве, к сожалению, до нас не дошли. Они завершили начатое Алексеевым запечатление Москвы буквально накануне ее разрушения Наполеоном. Их, очевидно, было немного. Вскоре по приезде Воробьева в Москву развернулись военные действия, обстановка мало благоприятствовала «снятию видов», и Воробьев мог поторопиться со своим возвращением⁴¹. Вероятно, по этим зарисовкам и писался в 1815 году «Вид Москов-

ского Кремля со стороны Устьинского моста» (Третьяковская галерея).

К тому же 1812 году относится интересная серия акварелей и рисунков пером, изображающих виды села Никольского, имения А. Н. Львова, близ Торжка (Третьяковская галерея и Русский музей). Один рисунок построен по традиционной схеме, восходящей к парковому пейзажу Семена Щедрина. Это вид классических построек, сооруженных в имении отцом его владельца, известным архитектором Н. А. Львовым. Они изображены на дальнем плане за рекой и видны как бы в обрамлении деревьев-кулис. На остальных рисунках и акварелях запечатлены отдельные мотивы: деревенские избы, ветряная мельница, разрушенная хижина, фонтан на дороге и т. д. Эти рисунки свободнее и ближе к натуре. Некоторые из них, например изображения фонтана у дороги или разрушенной хижины, похожи на книжные заставки и виньетки. Можно предположить, что они делались в расчете на какое-либо издание. На эту мысль наводит и техника перового рисунка, явно предназначенного для гравирования и воспроизводящего линейную штриховку классической гравюры. Особенно характерна в этом отношении работа неба, облаков и луча солнца из-за облаков в рисунке «Ветряная мельница» (1812, Третьяковская галерея). Некоторые виды дошли до нас в двух вариантах, акварельном и перовом, как бы свидетельствуя, что они имели разное предназначение. В манере рисунка пером выполнен и «Приморский пейзаж» того же года. Он явно имеет характер иллюстрации и представляет собой чисто «сочиненное» изображение, навеянное какими-то описаниями или картинами. В той же технике сделан и известный большой рисунок «Похороны Кутузова» (1813—1814, Третьяковская галерея), гравированный затем самим Воробьевым в 1814 году.

В Третьяковской галерее находится рисунок Воробьева, вероятно, этого же периода, изображающий юного любителя садоводства на фоне деревенского пейзажа и являющийся виньеткой для фронтисписа издания «Уединенный певец». Он выполнен в очерковой манере в духе рисунков Ф. П. Толстого. В Русском музее хранится рисунок пером — виньетка 1812 года, по своему характеру близкая к иллюстрациям сочинений Державина. Воробьев, очевидно, в эти годы занимался иллюстрацией и гравированием.

Исполненные молодым, начинающим художником виды Никольского, естественно, несут на себе печать разных традиций и манер современных художников. Так, в общем виде, который описывался выше, мы найдем наряду с традициями Сем. Щедрина и явные черты, идущие от одного из учителей Воробьева — Тома де Томона⁴². О его пейзажных рисунках напоминают и общий идиллический характер изображения с обнаженными фигурами на плоту, и черты классической манеры в самом рисунке. В трактовке деревьев рисунка «Фонтан у дороги» (Третьяковская галерея) Воробьев явно следует Дж. Кваренги. Можно было бы указать еще на ряд истоков и самостоятельных. Но они не должны заслонять общую самостоятельность рисунков, свой собственный взгляд художника на природу и деревню, которые показаны очень просто и естественно, реа-

листически и без идеализации. Органическое включение в пейзаж фигурок крестьян заставляет подумать о влиянии М. Иванова. Однако не он, а скорее опять-таки Алексеев приходит на ум, когда смотришь на маленькую картинку «Уборка сена» (Третьяковская галерея), написанную Воробьевым маслом, очевидно, в том же году и здесь же, в Никольском. По своему мотиву она близка к одному из рисунков никольских видов (Русский музей). Живостью и естественностью изображения эта картина напоминает жанровые сценки в поздних петербургских видах Алексеева, в частности, этот же сюжет перевозки сена — в «Виде Английской набережной». Но в этой небольшой картинке еще отчетливее, чем в рисунках, наряду с чертами преемственности выступает и собственное, оригинальное, воробьевское. Картинка привлекает жизненной правдивостью, простотой и лиричностью. Смелым мазком пишет молодой художник фигурки крестьян за работой в метко схваченных позах с лицами и костюмами, взятыми прямо с натуры и совершенно свободными от какой бы то ни было стилизации или идеализации. Особенно выразительна тощая крестьянская лошаденка, запряженная в воз с сеном. Реализм ее изображения как бы предвещает то, что позднее появляется в гуашах П. П. Соколова. Виднеющаяся за возом ветряная мельница образует с возом сена и фигурами крестьян единую массу, четко и ясно рисующуюся на фоне неба. Прозрачные крылья мельницы усиливают динамику изображения, проникнутого некоторой романтической приподнятостью, особенно сказывающейся в вечернем пейзаже. Эта романтичность не снижает реализма, а придает ему поэтическую окрашенность. Колористическая гамма картины построена на тонком живописном отношении зеленых и желтых тонов травы и сена на возу с сероватым цветом неба и коричневым тоном зданий. Очень тонко по разработке градаций цвета от желтоватого к ярко-зеленому написано сено на возу — длинными мазками, передающими стебли травы. На этом общем темноватом фоне эффектно выделяются белые холщовые одежды крестьян. Близким к этой картине по характеру изображения, но более слабым в художественном отношении является акварельный пейзаж «Рыбацкое» (Русский музей), изображающий большое село на берегу реки. Он, так же как и виды села Никольского, свидетельствует об интересе молодого Воробьева к простой окружающей его действительности, к природе и деревне. В работах Воробьева ощущается то же теплое отношение к деревенской теме, которое мы видим в эти годы в рисунках О. А. Кипренского, изображающих пейзажи мызы Нержинской Ораниенбаумского уезда (1807). Но при единстве лирического отношения к теме и стремления найти в обычной природе красоту и выразительность работы Воробьева и Кипренского различны. В то время как у Кипренского преобладает интерес к общему состоянию изображаемого — Воробьев более описателен. Предметы, постройки привлекают его гораздо больше, чем Кипренского, который ищет скорее общий пейзажный образ, строя его на передаче света и воздуха, используя более живописные приемы. В отличие от пятна у Кипренского, у Воробьева главную роль играют линия и моделирующая формы светотень. Предметности его пейзажей соответствует и объем-

ная пластичность их трактовки. Они суше и статичнее пейзажных набросков Кипренского, у них совсем другие художественные истоки. Их делает видописец, воспитанный в школе перспективной живописи. Истоком работ Кипренского являются пейзажные фоны исторической живописи конца XVIII века. Отсюда бо́льшая «декоративность», книжность виньеток Кипренского с пейзажными мотивами. В сравнении с ними «виньеточные» рисунки Воробьева, вроде «Фонтана», кажутся станковыми этюдными зарисовками.

III

Петров утверждает, что Воробьев в 1813 году был отправлен работать в Главную квартиру русских войск за границей, был в Германии и Франции и это якобы «было для него... хорошою школою выполнения сцен из военного быта»⁴³. Эта поездка Воробьева в настоящее время подвергается более чем сильному сомнению. Никакие документы о ней нам неизвестны, а косвенные данные, напротив, заставляют предполагать, что Воробьев был в это время в Петербурге⁴⁴. Неизвестны и какие-либо рисунки Воробьева, которые можно было бы считать выполненными в эти годы за границей. Как бы то ни было, весной 1814 года мы находим Воробьева в Петербурге. 10 мая он женится на дочери синодального живописца и сестре известного архитектора С. Л. Шустова Клеопатре Лонгиновне. В том же месяце, 29 числа, он получает телеграмму на звание академика: «Представить торжественное молебствие, совершенное русским духовенством в Париже на площади Людовика XV, в присутствии августейших монархов и многих других знатнейших особ и союзных войск, так же стечения многочисленного народа»⁴⁵. За написанную по этой программе картину он получает 19 сентября того же года искомое звание академика⁴⁶.

Картина была написана в характере перспективной живописи, то есть такой, которая основана на линейно-перспективном построении изображения. Такому характеру изображения Воробьев обучался в Академии художеств у Алексеева и, вероятно, у Томона и вполне овладел им. Мы видели это уже в рисунке «Похороны Кутузова». В рассматриваемой картине «Молебствие в Париже» Воробьев также строит изображение чисто линейным путем, рисуя группы людей, архитектуру и обрамляемое ею пространство. Такая живопись находила свое лучшее применение в архитектурных мотивах, а в сюжетной картине — в изображении многолюдных торжественных празднеств и парадов. В этом полотне сам военный строй, размещение колонн войск по регулярным построениям располагали к геометрическому решению перспективы и чисто линейной ракурсности. В перспективном изображении парадов находила выражение особая эстетика строгости и линейности, которую характеризовал Пушкин: «пехотных ратей и коней однообразная красивость» и которая была так свойственна классицизму. Для написания подобной картины художник вовсе не обязательно должен был быть свидетелем зрелища и делать натурные зарисовки. Тем более, что массовые сцены со множеством

войск изобразить с натуры представлялось маловозможным. Эти изображения создавались путем определенного «построения» внутри перспективного городского вида. Перспективное изображение парижской площади Воробьев вполне мог иметь в виде гравюры.

Такая живопись была уже хорошо известна в России. Правда, изображения празднеств мы находим преимущественно в работах иностранных художников конца XVIII — начала XIX века, которые были в этом отношении предшественниками Воробьева. Алексеев писал собственно городские пейзажи, редко вводя в них мотивы шествий или процессий. Обычно у него фигурки и сценки носят жанровый характер и свободно разбросаны по площадям, улицам и набережным его пейзажей Москвы и Петербурга. Воробьев же стал зачинателем отечественной перспективистской живописи с батальями и сюжетами официальных празднеств и церемоний. Он внес в нее по сравнению со своими предшественниками в XVIII веке большую строгость, четкость расположения изображения по планам, ту линейно-объемную трактовку форм и сухость живописного исполнения, которые были свойственны живописи классицизма начала века. Вслед за картиной «Молебствие в Париже» им были исполнены «Парад на Дворцовой площади 1815 года в Петербурге» (1817, Русский музей) по случаю возвращения Александра I из Парижа, картина, в которой уже появляются световые эффекты, и «Въезд персидского посольства 20 декабря 1815 года», дошедшая до нас в рисунке.

Наряду с этим Воробьев занимается интерьерной живописью. В 1815—1817 годах им был исполнен ряд акварельных изображений апартаментов Александра I в Зимнем дворце. Перспективная живопись родилась из изображения архитектуры. Вначале это были фантастические декоративные построения воображаемой архитектуры зданий и роскошных залов, тюрем и подземелий и, наконец, видовые изображения реально существующей архитектуры. В русской живописи конца XVIII — начала XIX века соседствуют основанные на перспективизме живопись городских пейзажей и интерьерная живопись. Художники-перспективисты пишут также и декорации. Некоторые эскизы декораций Воробьева дошли до нас.

Занятия Воробьева разного рода перспективной живописью в эти годы были связаны с его преподавательской деятельностью в Академии художеств, где он стал ассистировать своему учителю в преподавании перспективы. Во всяком случае, об этом есть свидетельства, восходящие к 1814 году. После получения звания академика Воробьев уже формально был назначен 9 марта 1815 года «в помощь советнику и кавалеру Алексею с тем, чтобы он преподавал ученикам живописного класса Архитектуру и Перспективу вместе с адъюнкт-профессором Мельниковым, который по множеству учащихся, будет преподавать оную ученикам Архитектурного класса. Также приучал бы учеников к писанию водяными красками декораций»⁴⁷. После смерти Алексеева Воробьев стал с 1824 года его преемником по руководству перспективным классом⁴⁸.

Воробьев был признан именно как перспективист. В 1823 году он избирается профессором перспективы⁴⁹ за две картины:

«Преддверие храма в Иерусалиме» («Вход в храм Воскресения Христова в Иерусалиме») (1822, Русский музей) и «Вид петербургский с Невы-реки во время лунной ночи», то есть за изображение интерьера и за городской пейзаж. Советником Академии он был признан в 1827 году, также по перспективной живописи⁵⁰, хотя к этому времени руководил уже объединенным «классом живописи пейзажей и перспективы»⁵¹. Это объединение произошло в 1826 году, то есть почти через три года после смерти руководителя пейзажного класса М. Иванова. Характерно, что вначале этот класс был поручен по совместительству живописцу А. Г. Варнеку⁵² и лишь затем, при объединении с перспективным классом, его получил Воробьев.

В самом деле, хотя Воробьев, как мы это далее увидим, внёс в свои картины значительную пейзажность, в них все же оставалась всегда основа перспективного решения, определявшаяся как обучением Воробьева, так и направленностью, которую официальные заказы придавали его творчеству. Об этом речь будет впереди, пока же вернемся к работам молодого художника 1810-х годов.

Сохранившиеся наброски проектов декораций малооригинальны. В них ясно видно влияние Тома де Томона и отчасти П. Гонзаго как в мотивах римской архитектуры, так и в живописной манере исполнения с эффектными динамическими пятнами света и теней. Более оригинальны и интересны акварели с изображениями интерьеров. Они выполнены очень тщательно с мельчайшими деталями архитектурного убранства и мебели. От интерьерных изображений XVIII века их отличают большая натурность, отсутствие каких бы то ни было декоративных мотивов в рисунке и в раскраске. В то время как в интерьерных картинах XVIII века всегда чувствуется связь с театральной декорацией, здесь перед нами собственно станковое изображение, находящее свою эстетику в достоверности, натуральности «описания» интерьера и его обстановки. Новым является и то, что при фронтальности изображений интерьеров в них есть в известной мере «кубичность» пространства, ракурсность в его построении.

При характерном для классицизма пристрастии к большим гладким плоскостям этим интерьерам присуща своеобразная «пустыньность», которая нарушается лишь в тех редких случаях, когда для оживления интерьера в нем изображаются фигурки. Исполнены эти интерьеры тонким линейным рисунком пером с неяркой акварельной подцветкой, напоминающей «отмывку» в архитектурных проектах и не преследующей каких-либо живописных задач. Такие интерьеры Воробьев писал и впоследствии. Интересен интерьер (1812, Русский музей), в окнах которого изображены справа Петропавловская крепость, а в центре — вид на острова. Здесь зарождаются те черты, которые утвердятся в интерьерной живописи 1830-х годов: интимность и бытовая описательность. Дальнейшее развитие интерьерная живопись Воробьева получит в изображениях внутренних видов палестинских храмов.

Одновременно Воробьев начинает и свои самостоятельные работы в области городского пейзажа. Уже в самой ранней из дошедших до нас картин — «Виде Невы со зданием Кунсткаме-

ры и Петропавловского собора» (1814, Всесоюзный музей А. С. Пушкина) мы наблюдаем наряду с традициями перспективной живописи новые черты. Это прежде всего ясно намечающаяся диагональность композиции, придающая изображению большую динамичность и глубинность. Взяв такую точку зрения, при которой здание Кунсткамеры располагается слева сбоку на первом плане, Воробьев не показывает справа другого берега, давая лишь ширину реки. Для равновесия масс на затененном первом плане изображается справа корабль и плот в центре. Здание Петропавловского собора с его высокой колокольней оказывается в центре композиции, замыкая глубину. Оно эффектно выделено освещением. Розоватым цветом окрашены облака. Если первый план отчетливо выявлен и затенен, то дальние планы слиты в единое, идущее в глубину пространство.

Черты нового с особенной ясностью и убедительностью выступают в акварели «Вид Дворцовой набережной» (1817, Эрмитаж). Это — первая из известных нам реплик того вида, который затем много раз будет повторяться Воробьевым. Пейзаж этот, очевидно, очень нравился и пользовался большим успехом, что и вызвало многочисленные его повторения. В привычных формах перспективного городского пейзажа выступало уже новое понимание красоты города. Композиция еще более динамична, чем в пейзаже 1814 года; она совсем асимметрична. Выдержав равновесие масс лишь на самом первом плане, Воробьев далее строит изображение на контрасте уходящих в глубину зданий и набережной справа и открытого пространства реки и неба слева. Этот контраст усиливает ощущение пространства, увеличивает его глубину. Здания даны в гораздо более сильном ракурсе, чем мы это видим в картинах Алексеева. Благодаря этому взгляд зрителя уводится в глубину. Перспективистское изображение трактовано так, что в нем пространство начинает играть значительную роль. Наряду с линейным построением большее значение приобретает воздушная перспектива.

Акварель исполнена в мягкой цветовой гамме. Здание Зимнего дворца сероватое в тених и желтоватое в свету, чем передается мягкий свет, играющий на колоннах дворца. В серовато-голубых тонах написано небо, и лишь несколько темнее — вода. Мягкий свет, заливающий картину, как и переходы цвета придают изображению эмоциональность, несмотря на малую еще «живописность» самой акварельной техники. Эта эмоциональность, чувственное восприятие пространства и есть то новое, по сути дела, уже романтическое, что вносит Воробьев в традиционный перспективистский вид города. Пространственность и освещение сообщают перспективистскому изображению пейзажность. Нетрудно заметить, что перед нами такое осмысленное алексеевских традиций, которое означает уже новую ступень развития.

И опять наряду с переосмыслением алексеевского наследия мы видим в работах Воробьева столь же органическое и самостоятельное использование иных традиций. Это традиции того очень свободного и живописного изображения городских видов с бытовыми, простонародными сценками, которое можно наблюдать на грани двух столетий в работах Х.-Г. Гейслера, Д.-А. Аткинсона и других. В дальнейшем они развивались уже как

чисто жанровые изображения А. Г. Венециановым и А. О. Орловским. Они были в известной мере сродни М. М. Иванову и, может быть, именно через него восприняты молодым Воробьевым.

Как бы то ни было, Воробьев очень свободно и по-своему использует эти традиции — рисование беглым динамическим штрихом и росчерками, обработку изображения пятнами черной акварели — в своих зарисовках Петербурга: «Невский проспект у Аничкова моста» и «Тучков мост» (обе — Русский музей). Эти рисунки очень выразительны. С уверенностью и свободой рисует Воробьев здания на Невском, легко набрасывая колоннаду Кваренги, одним извилистым росчерком намечая мост. В акварели «Тучков мост» особенно привлекают живые изображения возов с сеном и бревнами, фигурок людей. Они близки к тем жанровым фигуркам, которые мы наблюдали в видах Никольского, особенно в картинке «Уборка сена». Именно в этих элементах жанра можно видеть органическое слияние традиций Алексеева и М. Иванова в творческом самостоятельном их использовании молодым Воробьевым.

В конце 1817 года Воробьев был отправлен в Москву «для некоторых поручений его высочества вел. кн. Николая Павловича». Поручение это заключалось в запечатлении церемоний, связанных с бракосочетанием великого князя. Сам Воробьев в отчете формулирует задание как писание видов Москвы «с изображением некоторых торжественных военных и гражданских церемоний»⁵³. Поручение это, таким образом, шло по той же линии, что и академическая программа и последующие за ней заказы на изображение парадов и празднеств. Здесь, однако, видовой момент играл большую роль, поскольку это было изображение церемоний, происходивших в древней столице, приобретшей после войны 1812 года особое значение. Воробьев наряду с изображением празднеств выполнял заново то, что делал до него его учитель Ф. Алексеев. Характерно, что в отчете художника на первом месте стоит «снятие видов». Это сказалось в самих рисунках и акварелях, сделанных в Москве, и в писавшихся затем по ним картинах. Это прежде всего виды Московского Кремля; они интересны для нас с точки зрения трактовки городского пейзажа. В Москве Воробьеву отвели помещение в Чудовом монастыре. Он зарисовал свою мастерскую, изобразив за столом своего ученика Константина и сопроводив рисунок соответствующей подписью⁵⁴. Этот подцвеченный акварелью рисунок (Третьяковская галерея) показывает, что Воробьев в это время был уже хорошим и знающим рисовальщиком. Свободно и уверенно изображает он сводчатое помещение, стол, шторы, за которыми скрывается кровать, фигуру погруженного в работу Константина. Рисунок выполнен в легкой манере, однако уже четкой и непрерывной очерковой линией, а не штрихами и скобочками, как рисовал Ф. Алексеев. Этот рисунок восходит, скорее, к Томону или к М. Иванову.

В такой же классической манере исполнены рисунки и акварели видов Московского Кремля и Красной площади. Эта манера, однако, несколько различна в разных рисунках, очевидно, в зависимости от их характера. Так, она наиболее динамична, свободна и вместе с тем традиционна, храня еще остатки живопис-

ности предшествовавшего времени, в тех рисунках сепией и тушью, пером и кистью, которые представляют собой натурные этюды. Вернее, это обработка натуральных «чертежей», которые делались карандашом. Таковы, например, рисунки «Вид теремов и церкви Спаса на Бору» или «Вид митрополичьего дворца, Воскресенского монастыря и Спасской башни» (оба — Третьяковская галерея). Они очень непосредственны в передаче как архитектуры, так и штаффажных фигурок. Легкими динамическими штрихами Воробьев набрасывает контуры зданий, намечает их детали, колонны, окна — готические украшения Спасской башни и Воскресенского монастыря, зубцы Кремлевской стены и купола церквей. Зигзагообразной линией, одним росчерком набрасывает он идущих в строю солдат, поднимающихся над их шеренгами ружья. Наряду с первым рисунком большую роль играют и размывка кистью, живописные пятна света и тени на зданиях, на земле, на небе.

Значительно суше и статичнее акварели, представляющие собой более тщательную обработку натуральных зарисовок. В них яснее и «отчетливее» передаются объемы архитектурных сооружений и протяженность пространства, например, в рисунках «Манеж, Троицкие ворота и церковь Николы на Опочках» или «Ивановская площадь в Кремле с видом на Замоскворечье» (оба — Третьяковская галерея). Дух классицизма в них сказывается сильнее.

Он господствует в последней группе рисунков, исполненных пером в очерковой контурной манере непрерывной линией. Они наиболее точны и четки в передаче архитектуры со всеми деталями и украшениями. Вместе с тем эти рисунки выполнены с большим мастерством, чем предыдущие. Скупыми средствами очеркового рисунка Воробьев изображает сложные архитектурные ансамбли, верно передавая пространственные планы, как, например, в общем «Виде Кремля» (Третьяковская галерея) из-за Москвы-реки. Две последние группы представляют собой, в отличие от рисунков первой группы, отработанные изображения, которые могли иметь самостоятельное значение. Некоторые из них дублируют друг друга, как, например, изображение военной церемонии на Ивановской площади (Третьяковская галерея и Русский музей). Таким образом, и здесь, как в рисунках видов Никольского, различие манер и повторение в них одних и тех же мотивов определялось разным их предназначением. Каковы же могли быть эти предназначения? В прошении президенту Академии художеств А. Н. Оленину 29 июля 1818 года Воробьев писал: «По возвращении моем в Петербург я употребил всевозможные старания, чтобы хотя вчерне привести в некоторый порядок мою коллекцию Московских и Петербургских видов, из коих один мною написан масляными красками... осмеливаюсь при сем представить оконченную мною картину «Вид Кремля из-за реки Яузы» и коллекцию эскизов разных Московских и Петербургских видов. Я прошу всепокорнейше оные подвергнуть через главное начальство во всемилостивейшее внимание государя императора. Если я буду столь счастлив, что его величество обратит на мои труды всемилостивейшее свое воззрение и пожелать соизволит, чтобы они были выгравированы в чужих краях.

тогда я с восхищением примусь за окончательную отделку моих эскизов для отсылки их искусному гравёру»⁵⁵.

Представление картины и рисунков сильно задержалось, и из длительной переписки по этому поводу мы узнаем, что к началу 1819 года Воробьев успел уже написать в дополнение к «Виду Кремля из-за реки Яузы» («Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста», 1818, Павловский дворец-музей) — «Вид Кремля от Каменного моста» («Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста», 1818, Русский музей). К этому времени у него была коллекция рисунков «для гравирования эскизов», но «чистых рисунков он еще не сделал», так как «желал бы лучше, чтоб... поручено ему было некоторые из снятых им видов написать масляными красками для высочайшего двора»⁵⁶.

У нас нет, таким образом, основания видеть в очерковых рисунках подготовку для гравирования. Как подготовка к тоновой штриховой гравюре выполнен лишь один из рисунков видов Петербурга — «Вид на здания Кунсткамеры, Академии наук и Петропавловской крепости» (1819, Третьяковская галерея). Сделав такую пробу, Воробьев, очевидно, отказался от своего первоначального намерения и предпочел писать по своим «эскизам» масляные картины, о чем свидетельствует «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста». Воробьев рассматривал свои рисунки московских видов как своего рода «проекты» картин, их «черки». Естественно, что, намереваясь представлять их царю, он выполнил их наиболее тонко и старательно. В акварельных же рисунках можно видеть реплики или повторения, делавшиеся на продажу частным лицам, как это было в дальнейшем и в отношении масляных картин с видами Москвы и Петербурга.

Во всяком случае, интересно то, что эти рисунки могли рассматриваться и как виды города, и как изображения торжественных церемоний. Об этом явно свидетельствует сравнение мотивов «Ивановской площади в Кремле с видом на Замоскворечье». В одном случае — это видовое изображение (Третьяковская галерея) с очень детально и тщательно переданной архитектурой и умело выполненным дальним планом, с бесчисленными домами и церквями Замоскворечья. Отдельные фигурки играют в нем чисто стаффажную роль. Они призваны оживлять натуральный архитектурный пейзаж. В других рисунках того же мотива, очерковом (Третьяковская галерея) и акварельном (Русский музей), запечатлен военный парад или развод. Архитектурная часть и сюжетное изображение здесь равнозначны — это естественно для перспективной живописи, архитектурный пейзаж в ней заполнялся по мере надобности тем или иным сюжетным изображением.

Рисунки Воробьева интересно сравнить с акварельными видами Москвы Ф. Алексеева и его подмастерьев И. В. Мошкова и А. М. Кунавина. Это позволит нам лучше уяснить то новое, что дает в своих работах Воробьев. Он самостоятелен в выборе мотивов своих видов и не только в том случае, когда изображает новые ансамбли, возникшие при реконструкции и восстановлении центра города после наполеоновского погрома, как, например, приобретающую совершенно новый вид Крас-

ную площадь, но и старый ансамбль Кремля, который показывает с других точек зрения. Воробьев гораздо правильнее строит архитектуру в пространстве, соблюдает ее пропорции, передает ее материальную объемность и весомость (в отличие от некоторой «декорационности» трактовки архитектуры Алексеевым). Чувствуется, что ее изобразитель имел архитектурное образование и знал основы архитектурной тектоники. Но главное не в этом, а в новом, гораздо более объемном и пластическом понимании и трактовке архитектуры и пространства. Если здания приобретают объемность, то пространство — ясно выраженную протяженность и глубинность. Воробьев совершенно свободен от тех остатков декоративного «расплексивания» пространства по поверхности картины, которое у Алексеева еще уживалось как старая традиция живописи XVIII века с новыми классицистическими чертами в его видах Москвы. У Алексеева не было той четкости построения планов в глубину, которую мы видим в работах Воробьева. Планы у Алексеева еще, так сказать «налезают» друг на друга, и архитектура в своей ракурсности «перевешивает» пространство. Совсем другое видим в рисунках Воробьева. Он свободно строит ракурсами зданий пространство как «кубическое». Правильно построенное по планам пространство уходит вместе с тем в глубину непрерывно как целое и единое.

Глубинность этого пространства порою даже излишне велика и подчеркнута, как, например, в «Сенатской площади в Кремле» (Третьяковская галерея), в полную противоположность ее трактовке в известной картине Ф. Алексеева. Такая излишняя глубинность является результатом чисто перспективного линейного построения пространства в рисунке, где сокращение линий в глубину дается сильнее, чем это имеет место в практике нашего зрения.

Так же верно и свободно, как архитектуру, передает Воробьев в своих рисунках человеческие фигурки, например, в «Виде Кремля и Москвы-реки» (1818, Третьяковская галерея) с изображением крещенского водосвятия или в упоминавшемся очерковом виде «Ивановской площади в Кремле», или, наконец, в «Виде Соборной площади» (Русский музей), где представлены очень живо фигурки не только участников празднеств, но и зрителей, взобравшихся на кровли зданий.

Сравнивая рисунки Воробьева с акварелями Алексеева, можно сказать, что, будучи гораздо точнее и технически совершеннее, они уступают работам Алексеева в эмоциональном отношении. Но этого уже нельзя сказать о картинах маслом Воробьева с видами Кремля: «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста» (1815, Третьяковская галерея) и «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста» (1818, Русский музей). Впоследствии Воробьев много раз их повторил, как Алексей свои московские виды. Датировка первой из этих картин заставляет предполагать, что она была написана по дошедшим до нас зарисовкам из первой поездки художника в Москву в 1812 году. Выполняя картину после пожара Москвы, Воробьев считал, очевидно, необходимым намекнуть на это изображением на первом плане разрушенных домиков. Но далее все здания города (Воспитательный дом и церковь Николая Заяицкого на вто-

ром плане, в глубине — стѣны Китай-города и Кремля) изображены совершенно целыми, хотя на самом деле восстановление Москвы еще только началось. Воробьев, создавая картинный вид древней столицы, не мог да и не хотел изображать ее в полуразрушенном состоянии. Поэтому он не нуждался в том, чтобы писать Москву в 1815 году с натуры. Для его цели могло быть вполне достаточно рисунков, выполненных в 1812 году. В 1818 году Воробьев повторил этот вид (Павловский дворец-музей), значительно улучшив качество рисунка и живописи и слегка изменив стаффажные фигурки первого плана. Они напоминают те, которые мы встречаем в видах Никольского, особенно в «Уборке сена».

Повторив свой первый вид Кремля, Воробьев в дополнение к нему написал тогда же другой, изображающий Кремль от Каменного моста (Русский музей). Обе картины в декабре следующего, 1819 года были представлены через Академию художеств царю вместе с работами Ф. Алексеева. Результат этого своеобразного соревнования учителя и его выросшего ученика был очень характерен и показателен. Министр духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицын пишет президенту Академии художеств А. Н. Оленину: «...представленные от Академика Воробьева две картины видов Москвы... высочайше повелено взять в казну и отослать их в Эрмитаж, другие же две картины Советника Академии художеств Алексеева вид Московского Кремля и С.-Петербургской Биржи императору иметь не угодно за разными погрешностями, в них усмотренными»⁵⁷. Работы ученика, таким образом, предпочтены произведениям его стареющего учителя. Это свидетельствует об изменившихся художественных вкусах и воззрениях. Художественная манера и образная трактовка Алексеева, так высоко ставившиеся в свое время, теперь уже не удовлетворяли новым запросам и требованиям, они нашли теперь выражение в работах Воробьева. В чем состояло это новое понимание, новая трактовка городского пейзажа — становится ясно при сравнении работ Воробьева и Алексеева.

Обе картины Воробьева представляют собой далекие виды, в которых господствует уже не архитектура, а общее пейзажно понимаемое пространство. В то время как в «Виде Московского Кремля и Каменного моста» Алексеева перед нами, собственно, изображение архитектуры, в картинах Воробьева, особенно во второй, мы находим пейзаж с архитектурой. Отсюда, конечно, и большая эмоциональность картин Воробьева. В первой из них — «Виде Московского Кремля со стороны Устьинского моста» — Воробьев еще располагает передние планы параллельно картинной плоскости. Два высоких здания по краям на втором плане — Воспитательный дом справа и церковь Николы Заяицкого слева — как некие объемные кулисы обрамляют среднее глубинное изображение. Крутой поворот реки энергично развивает пространство и дает возможность расположить далекий вид по диагонали. Вместе с тем видимый в самой глубине Кремль оказывается в центре картины как главный предмет изображения. Достаточно сравнить это сложное динамическое и пространственное построение с композицией картины Алексеева, чтобы понять, какой элементарной и скучной она должна была теперь

казаться. Новому зрителю в этой поздней реплике старой работы Алексеева бросалась в глаза загроможденность изображения архитектурой, то, что в картине «планы не отделяются один от другого; дальняя часть стены темна, и от этого Кремль, кажется, взбирается на мост», что в ней «мутный и тяжелый воздух»⁵⁸.

Второй «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста» Воробьева еще более пространствен и пейзажен. Первый план лишь немного обозначен, отправляясь от него, глаз сразу следует в глубину по диагонали, слева направо по линии набережной, начинающейся у левого края картины. Здесь уже нет кулис второго плана, как в первой картине, и ее далевое пространство более слитно и едино. Расположение масс и теней асимметрично, что еще более подчеркивает динамику композиции. В то время как в первой картине Кремль располагался еще фронтально, а по диагонали изображались подступы к нему, здесь Кремль уходит по сильной диагонали в глубину. Воробьев выбрал точку зрения за мостом, который не попадает в картину. Благодаря этому кремлевский комплекс дан без окружающих сооружений в свободном пространстве. Кремль как бы окружен пространством воды и неба. В намечающемся господстве пространства в картине сказывается повышенная эмоциональность его восприятия, которая так характерна для романтизма с его культом стихийности. И в освещении, и в колористическом решении картины видно стремление художника к передаче атмосферы, воздушности.

Исходя в колорите картины от бело-зеленой гаммы кремлевских видов Алексеева, Воробьев более тонко и сложно ее разрабатывает, давая переходы желтоватых и зеленоватых оттенков. Стремление к передаче воздушности сказывается и в смягчении контуров зданий. Зарождающиеся эмоциональность, поэтичность, которые будут впоследствии так восхищать зрителей в картинах Воробьева, выгодно отличают это полотно Воробьева от деловой сухости его московских рисунков.

В видах Кремля Воробьева уже присутствует в зародыше сочетание тех двух начал, которые, то борясь, то примиряясь, сохраняются на всем протяжении творчества художника. Это, с одной стороны, перспективизм, связанный с выполнением официальных заказов, требующих от видовых изображений документальной точности и парадной представительности, а с другой — пейзажность, стремление к поэтичности, к передаче пространства, интерес к свету и воздуху. Это, с одной стороны, воспитанная в художнике в годы его ученичества и постоянно поддерживаемая тем направлением, которое определялось работой по официальным заказам, рационалистичность, а с другой — эмоциональность личного восприятия пейзажа, зародившаяся под влиянием романтизма.

Рисунки петербургских видов, относящиеся в общем к тому же периоду, что и московские, близки к ним по своему характеру. Рисунок «Крещенский парад на Неве» (Русский музей) с большим пространством и множеством мелких фигурок похож на изображение московских празднеств. Сохранились беглые, очевидно, натурные карандашные наброски Петербурга этого же времени. Среди них надо отметить рисунок, изображаю-

щий набережную Васильевского острова и Адмиралтейство за рекою (Русский музей). Сравнивая этот рисунок с картинами Алексеева, видим, как развиваются у Воробьева черты жанровости и интимности, камерной трактовки повседневной будничной жизни города, которые наметились у Алексеева. У Алексеева обычно жанрово трактуются лишь первые планы, и прекрасная строгая архитектура, возвышаясь вдали, как бы царит над ними. У Воробьева же взята такая точка зрения, при которой Сенатский мост оказывается в глубине и все пространство от первого плана до него заполнено народом. Обывательский Петербург здесь уже действительно является основным предметом изображения, а слитность пространства, непрерывно уходящего в глубину от первого плана, дает возможность более органично связать фигуры с архитектурой, жанровый момент с видовым. У Алексеева бытовые сценки — это лишь часть той лирической интерпретации, которую он придает поэтической передаче прекрасной и нарядной столицы империи. У Воробьева же они имеют тенденцию перейти в бытописание, при котором городской пейзаж примет жанровый характер.

Эта тенденция яснее проявляется в изображениях Крестовского острова. В одном из рисунков (Русский музей) на первом плане — открытая терраса, на которой расположилось отдыхающее общество. В глубине за колоннами — парк и гулянье. В этой композиции нетрудно видеть развитие того мотива, который мы находим в картине Алексеева «Вид Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого Кадетского корпуса» (1815), где на первом плане изображены балкон и собравшееся на нем общество. Это особый прием выделения в пейзаже посредством архитектуры специального пространства для жанровой сцены. У Воробьева жанровая сцена более отчетливо вынесена на первый план, а пейзаж занимает второстепенное место. Позднее этот композиционный прием получит развитие в жанровой живописи, характерным примером которой можно считать акварель А. А. Иванова «Октябрьский праздник. Сцена в лоджии» (1842).

Картина Воробьева «Вид летних гор на Крестовском острове в Петербурге» (1819, Третьяковская галерея), выполненная маслом, более пейзажна. Главным в картине является изображение высоких деревянных сооружений увеселительных гор. Композиция картины довольно традиционна. Декоративное дерево на первом плане слева уравновешивается на втором, главном плане зданием горок с высокими башнями. Отсюда взгляд зрителя переносится на здание театра в глубине картины. Такое «зигзагообразное» построение пространства было распространено в живописи классицизма начала века. Воробьев не ставит в этой картине каких-либо особых пейзажных задач. Она лишь фиксирует виденное. В этом отношении он следует по пути очень распространенного в то время видописания, представителей которого были художники А. Е. Мартынов, С. Ф. Галактионов, К. П. Беггров и другие.

Читая описания того времени гуляний на Крестовском острове⁵⁹, видим, что Воробьев изобразил их в достаточной мере верно. Многочисленные фигурки людей написаны кистевым приемом, восходящим к традициям Алексеева, но способ «ри-

сования кистью» стал уже другим. Мазок утратил свою динамику, он ложится по форме предмета, вторит линейному рисунку. Изображение в целом и каждая из сенок и групп, выиграв в ясности и обстоятельности рассказа, приобрели более прозаическую, по сравнению с работами Алексеева, окраску. Отсюда уже прямой путь к таким жанровым пейзажам, как «Площадь провинциального города» Е. Ф. Крендовского 1830-х годов или виды Петербурга художника В. С. Садовникова 1830—1840-х годов. Самого Воробьева эти задачи, видимо, не слишком увлекали, и картина получилась суховатой и скучной.

Гораздо выразительнее и эмоциональнее Воробьев в акварели «Вид Елагина острова» (1829, Русский музей). Воробьев отдается лирическому восприятию спокойного и ясного летнего дня на Неве. Он прекрасно изображает простор реки, ее водную гладь, купы деревьев с выглядывающим из-за них белым зданием дворца, свободно возносящееся вверх небо. Все пронизано легким и спокойно текущим ритмом: и плывущая по реке лодка, и фигурки прачек на берегу, и легкие облака на небе.

Если в видах Москвы мы констатировали своеобразное сочетание двух противоречивых начал искусства Воробьева, то в отношении петербургских видов можно сказать, что в них эти начала как бы параллельно сосуществуют. Если в изображениях гуляний на Крестовском острове выступает преимущественно то рационалистическое «описательство», которому суждено было развиться в палестинских видах храмов и в официальных картинах Воробьева, фиксирующих результаты путешествий и командировок, то в «Виде Елагина острова» лежит начало того лирического пейзажа, который в дальнейшем разовьется в видах петербургских окрестностей, делавшихся Воробьевым по собственному почину.

Будучи запрошен «о цене написанных им картин», которые Александр I велел отправить в Эрмитаж, «Воробьев изустно изъявил Оленину, желание свое чтоб вместо возмездия за сии картины исходатайствовано было ему небольшой годовой оклад в 2000 рублей, чтобы из числа заготовленных им эскизов... производить ему ежегодно масляными красками хотя бы по одной картине»⁶⁰.

Воробьеву было уплачено 20 февраля 1820 года за представленные картины 2000 рублей⁶¹, что же касается пенсии, то он в самом деле был ему вскоре назначен, но уже для выполнения совсем иной задачи. Это было опять «снятие видов», но на этот раз в Палестине. Эта поездка Воробьева сыграла важную роль в дальнейшем развитии его творчества.

1
Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей, тетр. II. СПб., 1817, с. 80.

2
Новые произведения художеств.— Журнал изящных искусств, 1823, ч. I, № 3, с. 262.

3
Федоров Б. Письмо редактора к издателю «Отечественных запи-

сок» об открытии имп. Академии художеств для публики в сентябре нынешнего года.— Отечественные записки, изд. П. Свиньинным, ч. XX, 1824, № 55, с. 312—313.

4
Северные цветы на 1826 год, собранные бароном Дельвигом. СПб., 1826, с. 86.

5
П. С. Выставка в Академии художеств.— Отечественные записки, изд. П. Свиньинным, ч. XXXII, 1827, № 90, с. 150.

6
Санкт-Петербургская выставка в имп. Академии художеств.— Художественная газета, 1836, № 11—12, с. 178, 179.

- 7
Указатель находящихся в имп. Академии художеств произведений по алфавиту имен художников и предметов.— Памятник искусств. СПб., 1842.
- 8
Кукольник Н. Русская живописная школа — Картины русской живописи. СПб., 1846, с. 102.
- 9
Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. I М., 1863, с. 25—26
- 10
Кукольник Н. Русская живописная школа.— Картины русской живописи, с. 103.
- 11
Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России, кн. I, с. 24
- 12
Северное сияние. Русский художественный альбом, т. 2. СПб., 1863, с. 133.
- 13
Петров П. Н. М. Н. Воробьев и его школа.— Вестник изящных искусств, т. VI, 1888, вып. 4, с. 279—280.
- 14
Петрушевский Ф. Воспоминания о М. Н. Воробьеве.— Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», т. VI, 1888, вып. 21, стб. 504.
- 15
Энциклопедический словарь. Т. XIII. СПб., изд. Ф. Брокгауз — Е. Ефрон, 1892, с. 200.
- 16
Бенца А. Н. Русская школа живописи. СПб., 1904, с. 22.
- 17
Бенца А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб., 1901, с. 52.
- 18
Бенца А. Н. Русский музей. М., изд. И. Кнебеля, 1906, с. 82.
- 19
Грабарь И. Введение в историю русского искусства.— История русского искусства. Под ред. И. Грабаря. Т. I. М., изд. И. Кнебеля, 1909, с. 120.
- 20
Московская Румянцевская галерея. Редакция и объяснительный текст Н. И. Романова. Вып. 11—18. М., изд. И. Кнебеля, б. г., с. 42.
- 21
Остроузов И. и *Глаголь С.* Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых. М., 1909, с. 63.
- 22
Тарасов Н. Цветковская галерея в Москве.— Старые годы, 1909, декабрь, с. 676.
- 23
Московская Румянцевская галерея, вып. 11—18, с. 43
- 24
Бакушинский А. В. Живопись и рисунки XVIII и XIX столетий в Цветковской галерее. М., 1925, с. 21.
- 25
Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951, с. 154.
- 26
Смирнов Г. Максим Никифорович Воробьев. М., 1950.
- 27
Там же, с. 28.
- 28
Там же, с. 29.
- 29
Там же, с. 27.
- 30
Петров П. Н. М. Н. Воробьев и его школа.— Вестник изящных искусств, т. VI, 1888, вып. 4, с. 282—283. Он был позднее переведен в канцеляристы и ведал отпуском вещей из факторской. В 1803 году получил первый чин 14 класса. Умер в 1811 году.
- 31
«Императорской Академии художеств в высокопочтенный совет Оной же Академии от служителя Никифора Воробьева. Объявление. На основании Императорской Академии художеств Устава отдаю я в воспитательное Училище сына своего родного Максима, родившегося в 1787-м году августа 6-го числа, на котором оспа была, с тем, что до истечения того срочного времени обратно и ниже на время для каких бы то причин не было требовать не буду; а о точном времени ево рождения и крещения свидетельство при сем представляю. Никифор Воробьев». На обороте: «1798-го года февраля 20 дня Я, нижеподписавшийся, сим свидетельствую, что показанного в сем объявлении Императорской Академии художеств служителя Никифора Воробьева сын его Максим действительно родился 1787 года августа 6 числа и крещен при церкви Иоанна Богослова, что в городе Пскове, священником Симоном, восприемником был Псковского батальона сержант Галактион Иванов, во уверение чего и подписуюсь Коллежский протоколист Иван Неклюдов. Коллежский регистратор Иван Иванов» (ЦГИА, ф. 789, Академии художеств, оп. 1, 1798 год, ед. хр. 54, «О приеме воспитанников в Академию художеств», л. 47).
- 32
Петров П. Н. Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. I, СПб., 1864, с. 370, 400.
- 33
Там же, с. 478.
- 34
Там же, с. 499, 507.
- 35
ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1809 год, ед. хр. 57, л. 6.
- 36
Там же.
- 37
Петров П. Н. Указ. соч., ч. I, с. 537—538.
- 38
Там же, с. 515.
- 39
ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1809 год, ед. хр. 2072, л. 2.
- 40
Там же, 1812 год, ед. хр. 87.
- 41
Срок пребывания Воробьева в Москве должен был истекать к середине августа, то есть тогда, когда французские войска уже приближались к Москве. Известно, что вслед за этим возник проект эвакуации Петербурга, в том числе Академии художеств. 25 сентября П. П. Чекалевский доносил министру народного просвещения предположения об отправке педагогов и учеников в Петрозаводск (*там же*, ед. хр. 83 «Об отправлении чиновников и учеников в случае нашествия неприятеля»).
- 42
Воробьев учился у Тома де Томона в Академии художеств оптике и перспективе.
- 43
Петров П. Н. М. Н. Воробьев и его школа.— Вестник изящных искусств, т. VI, 1888, вып. 4, с. 295.
- 44
Г. В. Смирнов, специально занимавшийся этим вопросом, в своем сообщении в коллективе Русского музея привел следующие соображения в доказательство то-

го, что Воробьев не ездил в это время за границу: торжественное молебствие происходило в первый день пасхи 29 марта (10 апреля н. ст.) 1814 года (см.: Шильдер Н. К. Император Александр I, его жизнь и царствование. Т. III. СПб., 1898, с. 223), а на гравюре И. В. Ческого с картины Воробьева поставлена дата — 19 марта 1814 года, то есть дата вступления союзных войск в Париж. Следовательно, Воробьев не был очевидцем молебствия. 4 марта 1814 года у штатного служителя Академии художеств Егора Чиркова родился сын Федор, крещен 8 марта. Восприемником был «оной же Академии пенсионер 14 класса Максим Воробьев» (ЦГИАЛО, ф. 19. СПб., духовной консистории, оп. III, 1814 год, ед. хр. 176. Метрические книги ц. ц. Васильевского острова и Петербургской стороны, л. 387). В отчете Академии художеств за 1814 год значится, что в течение этого года «в перспективном классе у г. Мельникова и Воробьева ученики 4 возраста занимались правилами перспективы и черчением геометрических тел». В этом же отчете отмечается, что Академия не имела ни одного пенсионера в чужих краях (ЦГИА, ф. 733, Департамента народного просвещения, оп. 16, ед. хр. 46, л. 5). В 1826 году происходило награждение медалью в память вступления русских войск в Париж. В списке представленных к награждению Академией художеств Воробьева нет (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1826 год, ед. хр. 22, «О доставлении в Департамент Народного просвещения сведения о служащих в Академии чиновниках и служителей, имеющих право по службе их на получение медали в память вступления армии в Париж, 19 марта 1814 года», л. 7 — список представленных, л. 10 — список получивших медали). В послужном списке Воробьева в графе «В походах против неприятеля или в самих сражениях были или нет, и когда именно», прописано: «По высочайшему повелению 1818 31-го был отправлен в Главную квартиру действующей 2-й армии для снятия видов», указания же об участии в походе 1813—1814 годов нет (ЦГИА, ф. 789, оп. 19, отд. VI, 1829 год, ед. хр. 4, л. 63 и след.).

45
Там же, оп. 1, 1814 год, ед. хр. 67; Петров П. Н. Указ. соч., ч. II, СПб., 1865, с. 57.

46
Там же, с. 59.

47
ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1815 год, ед. хр. 19, л. 1. Из отчета Академии художеств за 1815 год узнаем, что «В перспективном классе у г.г. Мельникова и Воробьева ученики архитектурного класса занимались черчением ордеров, а живописных классов окончивали 5 чинов Виньолы и начали их проводить в перспективу» (ЦГИА, ф. 773. Департамента народного просвещения, оп. 16, 1815 год, ед. хр. 57, л. 7, и 8 об., сообщено Г. В. Смирновым).

48
ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1824 год, ед. хр. 50, л. 1. Назначение состоялось 3 июня.

49
Там же, 1823 год, ед. хр. 84.

50
Там же, 1827 год, ед. хр. 130.

51
Там же, 1826 год, ед. хр. 4.

52
Там же, 1824 год, ед. хр. 50.

53
Там же, оп. 20, 1817 год, ед. хр. 57.

54
«В 1817 году живу в Москве в Чудовом монастыре для снятия видов великому князю Николаю Павловичу (мой ученик Константин учится)».

55
Письма М. Н. Воробьева А. Н. Оленину находятся в ЦГИА (ф. 789, Академии художеств).

56
ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1819 год, ед. хр. 57, л. 5—11.

57
Там же, 1817 год, ед. хр. 57, л. 13. «Об увольнении академика Воробьева в Москву».

58
Так критиковал картину Алексеева, представляющую одно из позднейших повторений «Вида Московского Кремля и Каменного моста», обозреватель академической выставки 1820 года (А-Ръ Б-ж-въ. Письмо к издателю по поводу статьи о выставке в Академии художеств.— Сын Отечества, ч. 65, 1820, № 44, с. 162).

59
«Гулянья на Крестовском острове имеют особенную отличительность и преимущество перед всеми другими тем, что здесь можно видеть вместе увеселения всех почти наций и состояний в непритворной их непринужденности.

Вот по большой дорожке идут группы щеголей и щеголих, одетых по самой последней утонченной моде...

Между тем, как высший класс Публики находит удовольствие в гулянье взад и вперед по круговой дорожке — купечество за столиками, поставленными под тению ветвистых берез и елей, сидит и веселится за самоваром или бутылкой полпива... Не много подальше, на лугу Чухонские красавицы кружатся в хороводе и весьма немелодически поют Русские песни. В обоих концах гулянья играет попеременно музыка духовая и роговая, а иногда по реке катаются шлюпки с рожечниками и песьельниками. В то же время слышны с одной стороны беспреданный шум катающихся с гор, а с другой, песни и восклицания качающихся на качелях и каруселе, кои устроены всех возможных родов, в том числе есть и новая Парижская, где помощью горизонтального колеса или круга беседки поднимаются и понижаются неприметным образом. Далее, за дорогою, построен амфитеатр, где госпожа Серафими показывает чудесную силу свою... Все сие занимает Публику, смотря по вкусу каждого. При том дорога, идущая через сосновую рощу в деревню, бывает всегда полна гуляющих верхом, в кабриолетах и пешком, а лес, особливо по берегу, лежащему против Елагина острова, оживотворен группами, кои в семейном удовольствии проводят время за киплящим самоваром. Охотники до рыбной ловли идут далее, на тону, — и закидывают невода на счастье...» (Крестовский остров.— Отечественные записки, изд. П. Свиньиным, ч. II, 1820, № 4, с. 109, 203, 204, 205).

60
ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1817 год, ед. хр. 57, л. 13.

61
Там же, 1820 год, ед. хр. 16.

СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН И ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

Свободный непосредственный взгляд на мир, становившийся достоянием людей в эпоху зарождения и углубления романтического движения, способствовал развитию такого пейзажа, в котором художнику удавалось запечатлеть все обаяние естественной неприхотливой жизни природы, показать ее в связи с человеком, его настроениями. Вольнолюбивые идеалы, поэтически-возвышенные представления о человеческой личности, столь ярко воплотившиеся в портрете этих лет, нашли отражение и в пейзаже, наполнив его новым содержанием, содействуя рождению в нем более эмоциональных, чем раньше, и свободных форм.

Пейзажистом, сильнее всего выразившим живые реалистические искания времени, а также новое лирическое восприятие природы, был Сильвестр Щедрин. Однако его творчеству, сложившемуся в 20-х годах, предшествовала, а отчасти и сопутствовала деятельность ряда менее одаренных художников, в произведениях которых еще долго давали себя знать традиции классицизма. Значительно более архаичные по своему художественному мышлению и методам работы, эти живописцы продолжали линию видового пейзажа, получившего распространение в XVIII веке. То, что для Сильвестра Щедрина было лишь начальным, отправным пунктом, за которым следовало широкое и богатое развитие, для таких художников являлось пределом их возможностей в изображении природы. Тем не менее даже в их скромном творчестве возникало нечто новое, подготавливавшее почву для рождения столь крупного явления, каким стало искусство Сильвестра Щедрина.

Все эти художники — видописцы по преимуществу. Они ездят по России, как, например, А. Е. Мартынов, Т. А. Васильев, В. П. Петров, отправляются для видописания в Грецию и Италию, как, например, Н. Ф. Алферов или Е. М. Корнеев, и даже в Америку, как П. П. Свиньин. Они принимают участие в экспедициях и кругосветных плаваниях, как М. Тихонов и П. Н. Михайлов, составивший любопытные виды различных островов и побережий. Правда, в течение всего XVIII столетия в состав экспедиций и посольств включали рисовальщиков.

Но если ранее довольствовались простым документальным изображением местностей, населения, флоры и фауны, то в первые десятилетия XIX века стремятся художественно запечатлеть свои путевые наблюдения. Характерен в этом отношении выпуск роскошного атласа кругосветного путешествия И. Ф. Крузенштерна (1813), для которого натурные зарисовки были художественно переработаны и гравированы лучшими мастерами того времени. И если документальное изображение становится теперь художественным, то в самом видовом пейзаже по-прежнему большую роль играет познавательный интерес.

Особое внимание уделяется в это время изображению Петербурга. В 1816—1828 годах писатель и художник П. П. Свиньин издает свои тетради «Достопамятностей Санкт-Петербурга и его окрестностей». В них сведения своеобразного путеводителя по городу и окрестностям сочетаются с литературно-пейзажными картинами. А эти пейзажные лирические описания красот города сопровождаются видовыми рисунками. В многочисленных зарисовках, которые печатались в виде очерковой гравюры или только что появившейся литографии, получали дальнейшее развитие начинания Ф. Я. Алексева. Так, Общество поощрения художников выпускало в начале 20-х годов серии видов Петербурга, рисованных К. П. Беггровым, А. А. Тонном, А. П. Брюлловым, А. Е. Мартыновым, С. Ф. Галактионовым и другими. Эти рисунки кладут начало тем бесчисленным видам Петербурга и Москвы, которые создавались на протяжении всей первой половины XIX века, вплоть до их вытеснения фотографией и журнальной иллюстрацией. Близки к ним и акварельные виды Петербурга рисовальщика и литографа П. А. Александрова¹. Сравнивая эти виды с работами художников XVIII века, можно заметить их большую точность и документальность, возросший интерес к передаче архитектуры. Определяющую роль в них играют объемная форма и линейный рисунок, наблюдается пристрастие к большим плоскостям, что порой придает пейзажам несколько «пустынный» характер. Вместе с тем в них появляются черты лирического подхода к передаче природы, поэтическое чувство красоты города. Скромные и непритязательные, они привлекают своей искренностью и любовью к изображаемому. В них нашло свое отражение то разное восприятие образа города, которое сказалось в поэзии того времени и которое подготовило бессмертный образ Петербурга у Пушкина.

В сочетании познавательных и эмоционально-художественных задач вырабатывалось понимание пейзажа как «портрета» местности или города. Так, Батюшков восклицал: «Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»²

Художники-видописцы начала века могут считаться учениками всех трех первых русских пейзажистов XVIII столетия. Большинство из них, начиная свое обучение у С. Ф. Щедрина, переходило затем к М. М. Иванову или Ф. Я. Алексеву и в той или иной мере испытывало их воздействие. В творчестве этих видописцев как бы объединялись достижения первых русских пейзажистов и вместе с тем складывались элементы, типичные уже для новых веяний.

Наиболее крупным из видописцев начала XIX века был Андрей Ефимович Мартынов (1768—1826). Ученик С. Ф. Щедрина по Академии художеств, где он занимался с 1773 по 1788 год, Мартынов затем попадает в Риме под наблюдение классицистов Ф. М. Матвеева и известного куратора многих русских художников в Италии И.-Ф. Рейфенштейна. Последний советует ему, как в свое время М. Иванову и тому же Матвееву, присматриваться к работам Я.-Ф. Гаккерта.

В созданном Мартыновым в Италии пейзаже озера Лукано (1794, Русский музей) перед нами уже характерное для классицизма видовое изображение с четкой распланировкой пространства и объемностью предметов, хотя и сохраняющее все внешние черты традиционного «итальянского пейзажа» XVIII века.

Возвратившись в Россию, Мартынов первое время работает вместе с С. Ф. Щедриным и в его духе пишет виды Петергофа, Павловска и Гатчины. Его пейзажи отличаются от щедринских только большей динамичностью, усилением эффектов освещения и несколько более дробной манерой исполнения. Решающим для формирования творчества Мартынова было его путешествие в свите гр. Ю. А. Головкина в Китай в 1805—1806 годах. Проехав от Петербурга через Москву, Казань и Сибирь до Кяхты, он исполнил множество зарисовок местностей, городов и типов жителей, которые и издал впоследствии в виде раскрашенных гравюр двумя альбомами. По этим рисункам Мартынов затем в 1810-х годах написал ряд ландшафтов. Поставив перед собой задачу запечатлеть новые, незнакомые места в картинах, где главной должна была стать сюжетная сторона и требовались точность и ясность изображения, Мартынов, естественно, почувствовал недостаточность щедринского метода и, напротив, пользу стилистических приемов классицизма. Мартынов мог оценить заложенные в нем возможности по акварельным видам М. Иванова. Действительно, рассматривая акварельные виды Сибири Мартынова, мы легко устанавливаем их преемственную связь с видописью М. Иванова и вместе с тем дальнейший шаг в направлении классицизма. Так, например, в акварели «Байкал» (1810, Третьяковская галерея) перед нами характерное пейзажное изображение в духе классицизма, с эллиптическим заворотом берега озера, с замыкающими горизонт горами. Как классициста, Мартынова в природе Сибири привлекают прежде всего величественные горы, громадные водные пространства. Их он преимущественно описывает в своих записках, их же особенно охотно изображает в картинах и законченных акварелях. Характерна и раскраска локальными цветами с ярко-синей водой и желтизной песка. По тому же принципу написана и картина «Вид реки Селенги» (1817, Третьяковская галерея) — одно из лучших произведений Мартынова, запечатлевших виды Сибири. Это картина грандиозной и мощной природы, с громадным утесом на главном плане и грядой гор на горизонте; она выделяется суровым характером пейзажа. Картина написана в сдержанной гамме лиловых, коричневых и серо-голубых цветов и имеет очень заглаженную фактуру. Цвет здесь играет второстепенную роль и подчинен светотени, моделирующей формы. В том же духе ве-

личественного, героического пейзажа пишет Мартынов и свои виды Крыма. С путешествием в Китай связаны также его виды городов (Казани, Нижнего Новгорода и др.), в которых сказывается воздействие Ф. Алексеева.

Наиболее привлекательны своей непосредственностью и скромной лиричностью (в отличие от декламационности больших картин) многочисленные камерные виды Петербурга, исполненные в акварели, в гуаши и переведенные в литографию. Мартынов хорошо передает спокойную, широкую гладь Невы и уютные уголки около мостиков на бесчисленных каналах, где при «безлунном свете» летних вечеров гуляют кавалеры и дамы. В той же манере исполнял он и виды окрестностей Петербурга и Москвы. Особенно характерны для его позднего творчества большие гуаши с изображением всякого рода прогулок в парках. Мартынов использует здесь технику гуаши, чтобы на фоне больших, ровно окрашенных плоскостей земли и неба тонкой кисточкой вырисовывать фигуры в их разноцветных костюмах³.

Скромнее было дарование другого видописца, как и Мартынов, ездившего в свите Ю. А. Головкина и оставившего изображения Сибири — Т. А. Васильева⁴. Развитие творчества В. П. Петрова также сходно с эволюцией Мартынова, что доказывает ее типичность и характерность⁵. Среди работ Петрова наибольший интерес представляют зарисовки видов Алтайских гор и рудников. Петров создал их в 1802—1804 годах, будучи послан на Алтай Горным департаментом и Академией художеств. Исполненные в манере контурного пунктирного рисунка, они свидетельствуют о стремлении художника совместить точность и документальность с показом широты и величественности природы Алтая. Это проявилось и в некоторой их панорамности. Алтайские рисунки Петрова, как и сибирские виды Мартынова, сыграли значительную роль в области художественного изображения природы нашей страны и оказали влияние на работы местных пейзажистов.

Большую дань пейзажу отдал, наряду с иллюстрацией, и выдающийся гравер Степан Филиппович Галактионов (1779—1854). Он и получил свое первоначальное образование в Академии художеств (1785—1800) как пейзажист, а с возникновением в 1799 году Ландшафтного гравировального класса был определен в него. Здесь он остался затем в качестве художника и педагога. Сложившись как гравер на копировании пейзажей Сем. Щедрина под руководством И. Клаубера, Галактионов еще близок к Щедрину в своих ранних гравюрах, таких, например, как «Вид Марли» (1805). Однако уже здесь, кроме черт сходства, чувствуется различие: формы предметов трактованы более линейно, четко и определено. Сказывается больший интерес к точной передаче растительности, характерных особенностей ее различных пород. О пристальном изучении природы свидетельствуют натурные рисунки, такие как «Старый дуб на берегу моря близ Кронштадта» (1801, Третьяковская галерея) с тщательно вырисованным стволом и хорошо разобранной листвой. Ту же тщательность в изображении природы можно заметить и в литографированных рисунках «Литографской школы сельских видов» (1823, альбом). Эти черты тщатель-

ного воспроизведения природы характеризуют и работы маслом Галактионова, начиная с его раннего «Вида Петергофской гранильной фабрики» (1808, Русский музей), где в композиции еще присутствуют черты декоративности, и кончая поздним «Озером в парке» (1847, Русский музей), написанным в традициях Я. Рейсдаля. От такого рода пейзажей с их точным «разбором» природы и своеобразной камерностью восприятия линия развития идет к М. Лебедеву. Галактионов принимал участие вместе с другими граверами Ландшафтного гравировального класса и в исполнении атласа Крузенштерна. На гравюрах учеников этого класса братьев И. В. и К. В. Ческих, Г. А. Ухтомского и И. Д. Телегина и в особенности Галактионова можно наглядно наблюдать, как шел процесс усвоения передовых принципов системы Сем. Щедрина и вместе с тем постепенного преодоления его манеры. Изображая в гравюрах пейзажи Щедрина, молодые мастера придают им в известной мере классицизирующий характер и еще далее следуют по этому пути в своих самостоятельных работах.

Видописцы первых десятилетий века своеобразно сливали в своем творчестве различные течения на путях становления русской пейзажной живописи. На этой основе они достигали в своих работах более органического сочетания познавательных и эмоционально-образных задач, нежели это было у их предшественников и учителей. Это подготовило почву для одинакового подхода как к изображению природы, так и к городскому виду. Отсюда могло взять начало уже собственно реалистическое развитие пейзажа. Это совершилось, однако, не в скромном и одностороннем искусстве характеризованных выше видописцев, а в соприкасавшемся с ними вначале творчестве Сильвестра Щедрина. Последний окончательно утвердил реальное изображение природы и города как поэтический, прекрасный пейзажный образ, проникнутый живым человеческим чувством и настроением.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830) был сыном известного скульптора и племянником пейзажиста Семена Щедрина. Его детство прошло в обстановке, насыщенной художественными интересами. В 1800 году он был отдан в Академию художеств. Здесь главным его учителем стал М. М. Иванов, перспективой же он занимался у Ф. Я. Алексеева и Тома де Томона. В 1811 году Сильвестр Щедрин окончил Академию, написав на заданную программу картину «Вид с Петровского острова в Петербурге» (Русский музей)⁶. Полученная им Большая золотая медаль давала право на заграничное пенсионерство. Но напряженная международная обстановка надолго задержала посылку его «в чужие края».

Программная работа Сильвестра Щедрина была выполнена в традициях пейзажей Сем. Щедрина с их трактовкой городского вида как паркового, с декоративными деревьями на первом плане, водным пространством — на втором и собственно видовым изображением на дальнем плане. Написанный в том же духе следующий пейзаж «Вид с Петровского острова на Тучков мост» (1815, Третьяковская галерея) свидетельствует о стремлении преодолеть эту систему; в нем ослаблен декоративный момент и значительно усилен видовой. Наконец, в работе 1817 го-

да («Вид на Биржу с набережной Невы», местонахождение неизвестно) перед нами уже типичный для того времени городской вид, отмеченный теми же чертами, что и работы рассмотренных выше живописцев. Однако вскоре перед Щедриным встали новые творческие задачи, определившие все его дальнейшее развитие. Оно протекало, однако, в Италии, куда Щедрин был послан летом 1818 года ⁷.

Если в предыдущем столетии Академия отправляла своих питомцев за границу доучиваться и стремилась найти им там учителей и руководителей, то теперь оканчивавшие Академию получали достаточную профессиональную подготовку и общее художественное образование, чтобы работать за границей самостоятельно. Так было и с Щедриным. Уже первое его донесение в Академию вскоре после приезда в Рим, в котором он описывает свои впечатления от осммотренных картин в собраниях Берлина, Дрездена, Вены и Венеции, обнаруживает самостоятельность суждений и умение хорошо разбираться в явлениях искусства ⁸. О том же свидетельствуют и его отзывы в этом донесении и особенно в письмах к родным и друзьям о современном искусстве и художниках, с которыми он знакомился в Риме и Неаполе ⁹. Щедрин попал здесь в сложную художественную обстановку, где были еще сильны авторитет и влияние классицизма и вместе с тем все значительнее проявляли себя романтические течения и реалистические тенденции. В отличие от Кипренского, который при всей оригинальности и художественной силе отдельных своих произведений итальянского периода все же поддавался воздействию господствовавшего идеализирующего направления в искусстве, Щедрин независимо отнесся к деятельности окружавших его живописцев. Он равно холодно отзывался как о творчестве столпа классицизма В. Камуччини, так и о сентиментальном искусстве назарейцев. Его, естественно, наиболее интересует «ландшафтная часть». Уже в одном из первых писем он упоминает немецких художников Ф. Кателя и Ж. Ребеля, работавших в переходной от классицизма к романтизму манере. Но особенно близко он мог познакомиться с пейзажной живописью в Неаполе. Здесь, в годы пребывания Щедрина в Италии, наряду с местными пейзажистами работало много иностранных. Они находились в тесных между собой взаимоотношениях. Отрицательно отнесясь к модному в Неаполе немецкому пейзажисту В. Хуберту, стоявшему в общем еще на позициях классицизма, Щедрин с похвалой отзывался о А. Питлоо — голландском художнике, учителе Г. Джиганте — видного представителя реалистического, окрашенного чертами романтизма, пейзажа так называемой школы Позилиппо. Питлоо, а также молодые итальянские пейзажисты Г. Карелли, А. Вианелло и Г. Джиганте обратились к изображению простой естественной природы, отходя от сложных классицистических пейзажных построений к более «частным» и интимным видам. Начав работать на натуре и свободно komponуя изображение, они явились зачинателями нового итальянского пейзажа, отмеченного лирическим и порой жанровым восприятием природы, поисками света и воздуха, запечатлевали сельские сцены и рыбаков ¹⁰.

В исканиях Питлоо и живописцев «школы Позилиппо» было немало родственного тому, что интересовало и к чему влекло

Сил. Щедрина. Ему импонировало, вероятно, и творчество француза А. Мишаллона с его реализмом и лиричностью. Из писем Щедрина известно, что он сблизился в середине 20-х годов с французскими художниками, которые советовали ему «написать что-нибудь для экспозиции в Париж, изъявляя желание служить всем, что только от них будет зависеть»¹¹.

Исходя из национальных традиций пейзажной живописи и оставаясь русским художником, Щедрин своим творчеством включился в общее русло передового романтически-реалистического направления, для которого были характерны поиски воплощения красоты естественной природы, приведшие к зарождению пленэрной живописи. При этом он шел самостоятельным путем, являвшимся одним из проявлений общеевропейского прогрессивного движения в пейзажной живописи¹².

Поселившись в Риме, Щедрин начинает с изображения его видов. Воспитанника Академии, разумеется, привлекает к себе Колизей, и он хочет сделать его предметом большой отчетной картины¹³. Но он подходит к задаче совсем по-другому, чем классицист Матвеев: Колизей его вдохновлял не столько как памятник священной древности, сколько как интересное здание, которое следует изобразить правдиво и реально. В процессе работы с натуры подготовительный этюд приобретает значение самостоятельной картины, где дан как бы «портрет» сооружения¹⁴. Часть его громады, взятой с разрушенной стороны, выдвинута, как в портрете, на первый план и занимает весь холст, дома же вдали пишутся лишь для того, «чтобы обозначилась вся необыкновенная его величина»¹⁵. Подробно и точно передавая архитектуру здания, его каменную массу и кладку, Щедрин ставит перед собой задачу прежде всего изучить природу. Для придания же этой натурной студии картинности, занимательности он вводит в изображение мотив входящего в Колизей крестного хода («Колизей», этюд, 1819, Третьяковская галерея).

Тот же интерес видописца и стремление к тщательному изображению природы обнаруживает Щедрин и в своих ранних неаполитанских пейзажах. Летом 1819 года он отправляется в Неаполь писать акварельные виды для вел. кн. Михаила Павловича. Здесь в 1820 году он исполняет картины для К. Н. Батюшкова, кн. А. М. Голицына и по собственной инициативе¹⁶. В картине «Неаполь. На набережной Ривьера ди Къяя» (1819, Третьяковская галерея) Щедрин строит изображение по принципу, заимствованному из поздних петербургских пейзажей Ф. Алексеева: большое место спереди занимает набережная с массой гуляющих и торговцев, объединенных в незатейливые жанровые сценки; собственно же видовое изображение дается на дальнем плане. Тут отразились впечатления Щедрина от пестрой уличной жизни южного города. Он с увлечением и мягким юмором описывает ее в письмах родным и в особенности С. И. Гальбергу. Он восхищается местом на набережной Санта Лючия, где он живет и откуда Везувий виден как «на блюдечке», а на набережной «беспрестанное движение народа, гуляющего и трудящегося»¹⁷. Щедрин даже представил среди этого народа самого себя. Сходное соединение собственно пейзажного изображения с жанровыми фигурами на первом плане видим и в другой работе — «Вид Неаполя» (1820, Русский музей).

Эти ранние произведения художника написаны еще робко и в довольно тяжелой цветовой гамме. Стремясь преодолеть живописную систему классицизма с ее локальным цветом, Щедрин не находит новых решений. Он лишь применяет мотив вечернего освещения, которое передает с помощью общего розоватого тона, как бы заливающего все изображение и придающего ему единство. Вместе с тем в этом интересе к освещению уже проявляются веяния романтизма.

Значительно больших художественных результатов Щедрин достигает в следующей серии своих работ, посвященных изображению водопадов в Тиволи (1821—1823). Здесь опять, как в случае с Колизеем, Щедрин, обращаясь к излюбленной теме классицизма, дает ей новое истолкование. Для классицистов водопад, горный пейзаж были образцами величественного и возвышенного в природе. Щедрин же воспринимает водопады Тиволи интимно, с большой непосредственностью и простотой. Как и при изображении Колизея, он тщательно изучает скалы, их уступы и трещины, низвергающуюся и рассыпающуюся брызгами воду. Сравнивая изображения водопадов с трактовкой Колизея, замечаешь, как возросло живописное мастерство Щедрина в передаче материальности предметов (скал, воды, растительности), насколько правильнее видит он теперь цвет. Он извлекает тонкие и красивые оттенки коричневого тона в воспроизведении скал, хорошо связывает их цвет с зеленью и голубизной неба. Эти столь точные изображения водопадов проникнуты живым переживанием и овеяны человеческой теплотой. В них видно новое, личное чувство природы, которое нес с собой романтизм.

Картины Щедрина имели успех, их раскупали, и художник писал по несколько раз сходные мотивы, получая возможность многократно и внимательно изучать один и тот же пейзаж. В этих «Водопадах» формируется то, что лишь началось в «Колизее» — превращение этюда с натуры в картину, «из коих половину, — пишет он родным о своих «Водопадах», — можно пожаловать в чистые картины; теперь занимаюсь украшением оных»¹⁸.

Если в классицизме пейзажная картина «сочинялась», компоновалась в мастерской художника по «чертежам» с натуры, то теперь этюд маслом не только пишется с натуры, но может путем известных добавлений («украшений») стать картиной.

Живописная работа на натуре изменяет и понимание художником цвета. Последний утрачивает свою локальность, становится изменчивым и динамичным; меняется и сама манера письма. В «Водопадах» уже теряется различие в плотности живописи в зависимости от цветовых планов и от того, насколько светлы или темны цвета. Плотность живописи здесь определяется более предметно-изобразительными (выписка деталей), нежели формально композиционными моментами.

Живое, реальное, овеянное романтическим лиризмом восприятие природы, складывавшееся в «Водопадах», получило дальнейшее развитие в сюите видов «Нового Рима», над которой Щедрин трудился в 1823—1825 годах. Рождавшиеся в процессе работы непосредственно с натуры новые принципы живописи (тональное понимание цвета, интерес к свету и воздуху, то есть зачатки пленэра) служили не чисто формальным целям,

но были тесно связаны с новым отношением к природе, выражали новое восприятие окружающего мира и традиционных классических древностей.

Это очень ясно показывает сравнение видов «Нового Рима» с той картиной «Колизей», которую Щедрин все же написал в традиционном плане (1822, Русский музей). Она создавалась в разгар работы над «Водопадами», и в ней не мог не отразиться новый интерес к действительности, к передаче деревьев, зданий, скал как таковых. Подобная реальная трактовка «отдельностей» не вязалась с отвлеченным характером изображения в целом, с традиционной конструктивностью пейзажа. Этой, еще не хватавшей ему «общности вида» Щедрин и ищет в своих картинах «Нового Рима» и находит ее в той манере, в какой начинает по-новому воспринимать городской пейзаж. Он не строит теперь импозантного изображения древнего города, а пишет его реальный и современный вид. Он запечатлевает не памятники древности на фоне современного прозаического города, а именно этот город с его простыми домами и жизнью рыбаков на берегу Тибра, город, в который как его неотъемлемая часть входят и прославленные здания, будь то античный замок св. Ангела или виднеющийся на горизонте собор св. Петра. Щедрин воспринимает Рим не глазами ищущего достопримечательностей путешественника, а как его обитатель, сочувственно наблюдающий его простую ежедневную жизнь. Развивая традиции Алексева, Щедрин подходит к живому, лирическому восприятию природы, соприкасаясь в этом отношении с исканиями современных ему неаполитанских художников.

Такое новое непосредственное изображение Рима произвело впечатление и понравилось. Щедрину пришлось повторять одни и те же мотивы по восемь и десять раз (как это было с «Водопадами»), и он превратил эти повторения в превосходную студию природы, в упражнения на задачи света и воздуха. Он не копирует собственную картину, а именно повторяет каждый раз, работая с природы. Художник еще не меняет освещения, наблюдает природу в ясный летний день при рассеянном спокойном свете. Но этот свет, связь, которая устанавливается между предметами — зданиями, рекой, рыбацкими лодками — при едином освещении, он начинает все больше улавливать и лучше передавать. Это наглядно видно, если сравнить ранние и поздние варианты «Нового Рима». В них, разумеется, сохраняется еще много традиционного и в расположении предметов по горизонтальным планам, и в размещении облаков на небе, и в его окраске, голубой наверху и желтеющей к горизонту. Но решающую роль играют новые черты: естественность освещения и пространства, связь цвета зданий с лодками, с водой, трактовка их в полутоне, как и белых рубах рыбаков, получающих теперь сероватый оттенок. Серовато-коричневые цвета зданий первого плана вдали начинают приобретать розоватые и фиолетовые оттенки; появляются валеры далей. В своем стремлении передать свет и воздух Щедрин сознательно отказывается от тяжелых, теплых коричневых тонов, заменяя их светлыми, холодными серебристо-серыми. Цвета облегчаются, тени становятся прозрачнее и воздушнее. Это движение цвета, являющегося в то же время переходами светотени, оказывается средством живо-

писного выражения лирического переживания, движения чувств. Городской вид перерастает в городской пейзаж.

Еще в 1819 году, вскоре по прибытии в Рим, Щедрин писал своим родителям: «Вы знаете, как я желал быть в Риме, а приехавши, стал рассчитывать, как бы побывать в Неаполе»¹⁹. Неаполь очаровал его красотой и радостью южной природы, открытой и шумной жизнью. Теперь, когда Щедрин стал так эмоционально воспринимать природу, эта южная приморская природа его целиком захватывает. Начиная с 1825 года он все летние месяцы проводит в окрестностях Неаполя, на Капри и в Сорренто. Пейзажи природы, главным образом приморские, замещают в его творчестве городские. У художника завязываются дружеские отношения с местным населением, с рыбаками, он с сочувствием наблюдает их повседневный быт. Так создается серия его «Гаваней в Сорренто», видов «На Капри» и т. п. В них пейзаж и жанровые моменты сливаются в единой гармонии изображения безмятежной природы и тихого, спокойного человеческого существования. Это — изображения небольших заливов с обступающими их скалами, в которые словно вросли возвышающиеся над ними домики. Легкая рябь чуть бороздит спокойную воду, мелкие волны с тихим шуршанием набегают на берег; на теплом песке лениво двигаются люди, которые входят в воду, отплывают в лодках, Бесшумно скользят по воде парусные суда, плывут облака на небе, и так же тих легкий ритм времени, подобный игре света на воде, незаметному движению теней на скалах. Все овеяно лирическим мечтательным настроением.

Такие произведения, как «Малая гавань в Сорренто», «Вид Сорренто», «Большая гавань на острове Капри» 1826 и 1827 годов (все — Третьяковская галерея) и т. д. — прежде всего, конечно, пейзажи. Но изображенные в них человеческие фигурки — нечто большее, чем просто оживляющий природу стаффаж. Своей жизнью они органически входят в природу, истолковывают ее образ. Природа Щедрина — это обжитая человеком и соразмерная ему, его жизни, близкая ему природа. Щедрин не запечатлевает ни бурь, ни волнения стихий, ни больших морских просторов. Это идеальный мир гармонии и спокойного счастья, выраженный в совершенно реальных и живых картинах природы. Та гармония естественной жизни человека в природе, которая в полотнах Сем. Щедрина выступала в условно сентиментальной форме паркового пейзажа, в реалистических картинах его племянника показывается как реально существующая, как простая повседневность, но взятая, по выражению романтиков, в «счастлимом моменте». Это не парк, а действительная природа, это не условные «поселяне», а реальные рыбаки. Уже в видах «Нового Рима» Щедрин овладел умением обычное видеть прекрасным, а потому и красоту передавать как простое и естественное. Это и составляет поэтическое очарование его маленьких пейзажей гаваней.

Они полны света и воздуха; смотря на них, как бы ощущаешь теплоту летнего дня и свежее влажное дыхание моря. Щедрин достигает в них замечательных результатов, превосходя близких к нему пейзажистов неаполитанской школы. При решении ими (например Г. Карелли) сходных задач мы не найдем в их

произведениях такой гармонии отношений фигур к пространству²⁰.

В морских пейзажах 1825—1827 годов творчество Щедрина достигает расцвета. Эти пейзажи написаны в легкой и трепетной манере, в светлых холодноватых тонах. Скалы трактованы с помощью тонких переходов коричневых и серых тонов, море дается голубым и звучным у горизонта и светлеет, серебрится ближе к берегу. Одежды фигурок, лодки, камни первого плана пишутся в неярких полутонах, гармонируя с общей тональностью пейзажа. Художник мастерски передает прозрачность воды, игру света на волнах, отражение в воде прибрежных скал путем тонких прописок лессировками по корпусной прокладке.

Интересна композиция этих морских пейзажей. Достигнув столь многого в передаче света и воздуха, в колорите, Щедрин оказывается более традиционным в композиционном построении своих картин. Он сохраняет классическое замыкание горизонта горами, эллиптический выгиб берега. Но эти композиционные приемы переосмысливаются теперь и служат новым целям. Композиция утрачивает свою статику, поскольку строится на контрасте высокого скалистого берега, с одной стороны, и глади воды и простора неба — с другой. Само замыкание пространства придает прибрежному морскому пейзажу своеобразную уютность и камерность. Эти заливы походят на своего рода «открытые» интерьеры. Небольшая картина «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (Русский музей), относящаяся, по всей видимости, к тем же годам, что и рассмотренные выше «Гавани», родственная им по настроению, проникнутая тихой и пленительной поэтичностью, особенно замечательна живописной тонкостью и красотой. Она вся светится и серебрится в своей красочной гамме холодных серовато-голубых и серовато-зеленых тонов, необычайно верно найденных и изысканно сопоставленных. Очаровательно это изображение южной полуденной природы. Меж мощных стволов деревьев, чьи ветви и листва образуют сверху ажурное плетение, раскрывается вид на озеро и горы за ним, одновременно величественные и плавные в своих очертаниях. Свет играет в листве и ложится бликами на дорожку в правой части картины. Здесь образуется своего рода аллея под сводами деревьев. Это тот мотив, который будет потом развивать в своей живописи М. Лебедев. С большим мастерством сумел Щедрин соединить тут воедино несколько отдельных видов, тем самым придав большую содержательность и разнообразие пейзажу.

Небольшая картина «Берег Сорренто с видом на остров Капри» (1826, Третьяковская галерея), в котором Щедрин изображает вдали на фоне темные полосы падающего дождя, показывает, какие сложные задачи пленэрной живописи ставит перед собой теперь художник.

Черты лирической жанровости, столь органически вводимые Щедриным в его морские пейзажи и сказывающиеся в самой их своеобразной интимной «интерьерности», а также в том, какую роль играют в них и как естественно входят в эти картины многочисленные фигурки, лодки, корабли — являются результатом немалой работы в области интерьерной и жанровой живописи. Создание жанровых картин не диктовалось специальными

задачами. Щедрин смотрел на подобные произведения лишь как на подсобную работу пейзажиста. Но мимо них нельзя пройти.

Еще в 1821 году наряду с «Водопадами» Щедрин пишет и своеобразный интерьер, запечатлевая внутренность сводчатого помещения, очевидно, античных развалин, в арке которого в глубине открывается вид на один из водопадов Тиволи («Под сводами здания», 1821, частное собрание). Изображение строится на сопоставлении затененного помещения, лишь слегка освещаемого из арки в глубине и из отверстия в своде, и залитого солнцем открытого пространства, видимого в арке. Игра света на стенах здания несколько смягчает контраст. Создается то ощущение тишины и приятной прохлады, которое и привлекло художника. Этот мотив Щедрин разовьет впоследствии в серии своих «Гротов» и «Веранд». Известны и другие интерьерно-жанровые картины Щедрина. Такова, например, «Неаполитанская сцена» 1827 года (Третьяковская галерея). В ней изображена внутренность комнаты, на полу ее — дремлющий мужчина, а у открытого окна стоит юноша, беседующий с видимой в окне девушкой на веранде. Картина «В доме кн. А. М. Голицына в Риме» (1830, Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева) написана в распространенном в это время типе изображения «в комнатах».

Одновременно с упражнениями в области интерьерной живописи шла работа над типажными фигурками, которые были нужны Щедрину для его пейзажей. Он сообщает родителям в письме от 16 марта 1823 года: «Вы может быть увидите в Петербурге мои картины совсем в новом роду, *tableaux de genre*, которые я начал писать для забавы, чтобы иметь разные костюмы здешних мужиков, и ставил их, как вздумается прихоти натурщикам, и как на картине позволяет место»²¹.

Сейчас мы располагаем двумя такими *tableaux de genre*²². Это картины «Итальянские пастухи» (1823, частное собрание) и «Пилигримы» (1824, Третьяковская галерея). В первой действительно просто механически соединены на полотне типажные фигуры, расставленные, «как на картине позволяет место». Зато во второй перед нами уже незамысловатая сцена. В первой картине пейзаж был лишь простым фоном, задником для фигур, здесь же они органично помещены в интерьере и освещены светом, проникающим сквозь открытую дверь. В картинах виден живой интерес художника к изображаемым персонажам. Последние трактованы им не просто как натурщики в костюмах, но как люди, к которым он относится с явной симпатией и сочувствием. Это внимание к простым людям, позднее перешедшее в дружеские с ними отношения, и позволило Щедрину так естественно и живо изображать их потом в своих пейзажах и своеобразных полупейзажах-полужанрах, какими являются его «Веранды» 1825—1828 годов.

В них он окончательно осознает и блестяще решает ту тему, которая лишь намечалась в ранней работе «Под сводами здания». Это — эмоциональная лирическая тема сладости отдохновения в тенистой прохладе в знойный летний день, столь живо ощущаемая в Италии тема полдневного отдыха, сиесты. Сравнимая различные варианты «Веранд», можно проследить, как

постепенно складывается их композиция, основанная на контрасте между полузатененным пространством обвитой виноградом веранды и залитым светом открытым пейзажем, видимым между столбами. Там — зной, здесь — прохлада, но свет и воздух свободно проникают в полуоткрытый интерьер. Свет бликами и полосами ложится на каменный пол, листья винограда пронизаны солнцем. На верандах изображены люди. Они сидят и стоят, лениво беседуя, или спят, прислонясь к стене. Все проникнуто сладостью и негой покоя. Щедрина прекрасно удалось передать и залитое светом пространство дальнего плана с его морским заливом, и самое ощущение пропитанного ароматами воздуха, все благоухание и цветение южного лета. Стремясь сообщить эти эмоции и ощущение зрителю, Щедрин усиливает интенсивность цвета. Сверкает пронизанная солнцем листва виноградных листьев трельяжа, яркими красными пятнами выделяются то колпак на голове мужчины, то платье женщины. В самой игре световых пятен и теней появляются напряженность и динамика. Спокойное лирическое состояние, которое мы отмечали в морских пейзажах, начинает здесь сменяться подчеркнутостью переживания, цветовыми и световыми эффектами.

Постепенно все более динамичной становится и композиция. Первоначальное фронтальное расположение веранд вытесняется глубинным их изображением по диагонали. Пространство веранды, как бы заполняющее своеобразную искусственную аллею, отделяется все больше от внешней природы и одновременно связывается с ней светом, льющимся сбоку и лежащим на каменном полу. Этот свет, который в ранних вариантах свободно заливал всю веранду, теперь устремляется в нее полосами, как бы преодолевая препятствия.

Близкие эмоциональные и живописные задачи решает Щедрин и в серии изображений гротов. В раннем варианте — «Грот на острове Капри» (частное собрание) сам грот дан лишь как некая темная арка, из которой мы видим слева примыкающие к гроту скалы, а справа — открытое пространство морского залива. В позднем «Виде из грота на Везувий и Кастелло дель Ово в лунную ночь» (Русский музей) слева изображена уже часть внутренности грота. Свет и воздух из открытого пространства вливаются энергично внутрь грота. А вместе с тем сами эти освещенные скалы более отдалены от открытого пространства в глубине, нежели в раннем варианте. Фигурки людей, так естественно располагавшиеся в первом варианте среди камней, теперь нарочито эффектно поставлены на свету и четко выделяются (например, средняя фигура, изображенная со спины).

Тот же самый эффект мы находим и в пейзаже «Малая гавань в Сорренто близ Неаполя» (1828, Гретьяковская галерея), где на первом плане, в самом центре, дана группа рыбаков на большом камне, резким темным пятном выступающая на светлом фоне воды. В этих пейзажах спокойный, рассеянный свет начинает сменяться пятнами и бликами, вода стекленеет, и на ней вместо легкой зыби появляются горизонтальные полосы — блики солнца. Усиливается и яркость цвета воды, серо-коричневых скал и в особенности одежд рыбаков. Сама живо-

пись становится шире и плотнее, в ней нет уже тех сложных и тонких переходов, для которых требовалось жидкое письмо и применение сложных лессировок. Мазок приобретает зато некоторую экспрессию.

В «Верандах» и «Гротах» 1826—1828 годов Щедрин уже передает состояние природы и переживания людей. Но природа остается здесь еще очень гармоничной. Усилившаяся яркость цветов не мешает их тонкой согласованности. Цвет прозрачен и воздушен. В конце 20-х годов художник стремится подчеркнуть красоту природы и свое переживание, специфически их выявить. При этом он утрачивает прежнюю гармонию и в эмоциональном строе, и в живописной структуре картин. Живопись становится энергичнее, сильнее, но в ней нет уже прежней тонкости, прозрачности. Сам размер картин увеличивается, поскольку интимная камерность сменяется иным показом тех же мотивов. В картине «Большая гавань на острове Капри» (1827, Третьяковская галерея) люди живут, работают, отдыхают на берегу. Они естественно связаны с природой повседневностью своего бытия. В картине «Вид Сорренто» (1830, Русский музей), написанной в год смерти художника, мы видим на первом плане в центре сидящую на камне фигуру созерцателя. Она призвана подчеркнуть отношение к пейзажу как к прекрасному зрелищу. Красота природы, которая еще так недавно утверждалась как нечто естественное, простое, теперь должна быть акцентирована, словно надо удержать и запомнить это могущее ускользнуть «счастливое состояние». Открывался путь к нарочито поэтической, специфически прекрасной трактовке пейзажа. И действительно, ее можно видеть уже в «Лунной ночи в Неаполе» (1828, Третьяковская галерея). Здесь все основано на эффекте, столь чуждом, по существу, характеру дарования Щедрина. Картина получилась поэтому внешней и холодной, а образ природы — лишенным той верности и естественности, которые пленяли нас в других работах художника.

Действительно, в конце 20-х годов ранний романтизм с его реалистической устремленностью и поэтизацией простого, естественного начинает сменяться в творчестве Щедрина новым романтизмом, ищущим необычного, приподнятого, взволнованного и эффектного. Ранняя смерть прервала творческое развитие Щедрина, и нельзя судить, насколько далеко он пошел бы по этому пути. В истории русской пейзажной живописи на этот путь вступят уже другие художники и прежде всего старший современник Щедрина М. Н. Воробьев. Что же касается до сходной в известной мере с творчеством Щедрина итальянской пейзажной живописи, то если его ранним «Гаваням» можно найти некоторые аналогии в произведениях Г. Карелли, то поздним работам русского мастера соответствуют пейзажи Г. Джиганте 30—40-х годов²³.

Щедрин остался в Италии после окончания срока пенсионерства. Под разными предлогами он оттягивал свое возвращение. Его пугала, как впоследствии А. Иванова, перспектива казенной службы, необходимость подчиняться правительственному произволу. Страшная расправа с декабристами и усилившаяся реакция тем более не располагали его менять на эту

мрачную обстановку свободу, беспечальность и независимость своей жизни и творчества в Италии. Он был здесь уважаемым художником, картины которого охотно покупали и русские и иностранцы, которого ценили и в Италии и на родине. «А в Петербурге что бы я был», — писал он в минуту откровенности своим родным. С. И. Гальберг, поселившийся в Петербурге и женившийся на сестре Щедрина, тоже предупреждал его: «Мой совет — не ездите сюда: здесь ни в чем толку нет»²⁴. Щедрин, однако, колебался: «Даваемый всеми совет не приезжать в Россию мне крайне не нравится»²⁵. И все же вернуться на родину ему так и не довелось.

Это не значит, что Щедрин оторвался от русской культуры и русского искусства. Он сохранял связи с Россией и благодаря переписке, и благодаря общению с приезжавшими в Италию многочисленными путешественниками и пенсионерами-художниками, в частности с К. Брюлловым. Русская колония в Риме в годы жизни Щедрина там была значительной и разнообразной.

Ошибочно также думать, что посвященное воспеванию итальянской природы искусство Щедрина перестало быть русским. Оставшись жить в Италии, художник свое новое чувство природы выражал в мотивах итальянской, а не русской природы. Но содержание этого чувства природы, его воплощение в картинах, идеи и переживания, запечатленные в них, были порождены русской культурой. Он дал свое истолкование, свой поэтический образ Италии, поняв ее так, как это не удалось самим итальянским пейзажистам, его современникам. В пейзажах Щедрина мы находим те же настроения, то же поэтическое утверждение красоты простого и естественного, то же выражение свободы человеческих чувств и стремление к их конкретному пониманию, что и в портретах Кипренского и в жанрах Венецианова. Все они были людьми одной эпохи, и даже эволюция их творчества имеет существенное сходство.

В самой поэтической картине итальянской природы Щедрин запечатлел ее как «родину неги» (Баратынский), как «земли полуденной волшебные края» (Пушкин). Такое представление, характерное для русской культуры его времени, определило отношение к Италии и Кипренского, хотя в его творчестве итальянские впечатления выразились более противоречиво. Италия поэтам и художникам александровской и в особенности николаевской крепостной России казалась раем земного бытия, где сама земля, природа, бесчисленные памятники былых великих эпох создавали свободную исключительную обстановку для творчества. Это было в большой мере воображаемое «прекрасное далеко» (Гоголь), куда хотелось вырваться из гнетущей атмосферы царского режима, но где тосковалось и плакалось о России.

Творчество Щедрина явилось замечательным итогом всего предыдущего развития русской пейзажной живописи. Вместе с тем оно открывало собой новый ее этап. В творчестве Щедрина впервые сложилось реалистическое понимание пейзажной живописи, которому предстояло развиваться затем в течение всего XIX столетия. В картинах художника появился натуральный пейзаж, красота и поэтичность которого не «сочинялись», а

обретались в самой действительности. В таком подходе стиралась разница между изображением природы и города, так как и то и другое воспринималось и трактовалось одинаково пейзажно. Это было началом новой эмоциональной передачи природы и нового живописного способа ее изображения. Это было романтическое начало пути реализма, на который в XIX веке постепенно вступала вся европейская живопись: ранее и решительнее всего английская, затем итальянская и французская. Щедрин принадлежал к числу тех, кто первым встал на этот путь, кто открыл новые принципы ее живописного воплощения. В его произведениях русская пейзажная живопись поднялась до уровня достижений мирового искусства.

1
В том же роде, но менее качественные виды Москвы, выполненные К. Брауном (1825), или зарисовки Москвы, гравированные Д. Аркадьевым и помещенные в «Путеводителе», изданном в 1824 году С. Н. Глинкой. Из провинциальных заслуживают упоминания виды Казани В. Турина (альбом литографий 1834 г.).

2
Батюшков К. Соч. М. — Л., 1934, с. 323

3
Типична для этого времени биография и эволюция искусства Ермолая Ивановича Есакова (1790—1840). Ученик М. Иванова, Есаков в 1811 году получил звание академика за картину «Русский лагерь под Силистрией» (Русский музей), в которой дана пейзажная в общем трактовка батального сюжета. В дальнейшем, работая в течение многих лет (до 1824 года) домашним художником Строгановых, Есаков оставил ряд акварельных видов имени «Марьино» и изображений домашних сцен. Участвовал как художник в плавании срьми Строгановых на фрегате в 1817 году и не ранее конца 20-х годов выполнил акварели по зарисовкам с изображением морских видов и сцен жизни на корабле. В начале 20-х годов участвовал в видописании Петербурга, исполнив два рисунка для литографий: «Вид Фонтанки» и «Вид Невского проспекта». Окончил свою жизнь гувернером и учителем словесности в придворной певческой капелле.

4
Тимофей Алексеевич Васильев (1783—1838) учился в Академии художеств с 1788 по 1803 год. Из его произведений можно упомянуть «Сельский пейзаж» (Третьяковская галерея), интересные в сюжетном отношении, но скучные по исполнению рисунки видов Сибири в «Сибирском вестнике» Г. Спасского (1819) и картину «Вид Никольской пристани при истоке реки Ангары из Байкальского озера в Сибири» (1815, Русский музей). Работал инспектором Академии художеств с 1814 по 1824 год.

5
Василий Петрович Петров (1770? — 1810) учился в Театральном училище при Дирекции императорских театров у Ф. Я. Алексеева (см.: *Тер-Оганьян Ц.* Новые рисунки XVIII — начала XIX в. в собрании музея. — Сообщения Гос. Русского музея, Вып. V. Л., 1957, с. 62—63). Его ранние работы, как, например, гуашь «Чесменская колонна в Царском Селе» (1790, Русский музей), исполнены в духе Сем. Щедрина. Другие пейзажи, как «Крымский вид» (гуашь, 1791, частное собрание) или «Вид Екатеринбург» (гуашь, 1789, Исторический музей) и «Вид мызы П. А. Соймонова», за который он получил звание «назначенного» в 1794 году, представляют собой любопытный и типичный образец сочетания щедринского пейзажа с ивановским. В том же духе он пишет и свой сочиненный пейзаж

«Вид Тавриды» (1791. Саратовский художественный музей имени А. П. Радищева), посвященный воспоминанию о пугествии Екатерины II, и сходный с ним, но уже созданный по рисункам с натуры «Вид порта Феодосии» (гуашь, 1791, Эрмитаж). Интересны в документальном отношении его натурные зарисовки видов Крыма, Бессарабии и Украины, в которых прослеживается преодоление унаследованных черт декоративного пейзажа и то пристальное внимание к архитектуре, связанное с задачами видописания, которое отличало работы Ф. Алексеева. Это видовое начало сказалось и в итальянских пейзажах (1800, Третьяковская галерея и Русский музей) Петрова

6
Петров П. Н. Сборник материалов для истории имп. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. I. СПб., 1864, с. 557—564; ч. II. СПб., 1865, с. 32, 36.

7
ЦГИА, ф. 789, оп. I, ч. I, 1818 год, ед. хр. 65; оп. 20, 1818 год, ед. хр. 82; оп. I, ч. I, 1819 год, ед. хр. 57; *Петров П. Н.* Указ соч., ч. II, с. 93. В Рим Щедрин прибыл 15 октября 1818 года.

8
Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953, с. 333, примеч. 19, с. 335, примеч. 21; ЦГИА, ф. 789, оп. I, ч. I, 1819 год, ед. хр. 12.

9
Щедрин С. Письма из Италии. Вступительная статья, редакция

СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН И ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

и примечания Абрама Эфроса. М.—Л., 1932, с. 69, 91, 101; *Ацаркина Э* Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина.— Искусство, 1951, № 6, с. 74—76

10

См *Biancale M.* La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX. Napoli, 1938; *Pignati M.* Storia dell'arte italiana. 1958; G. de Logu *Pittura italiana dell'Ottocento.* Bergamo, 1955.

11

Щедрин С. Указ. соч., с. 199 (письмо к брату от 15 января 1825 года)

12

Это было движение, которое ранее всего началось в Англии (Д. Констебль, Р. Бонингтон, Д. Тернер). Иначе и менее решительно сходные проблемы ставились в неаполитанской живописи и в работах иностранных пейзажистов в Италии во время пребывания там Щедрина. Недаром U. Ojetti (в работе «La pittura italiana dell'Ottocento». Milano-Roma 1929), авторы статей в итальянских энциклопедиях, говоря о Питлоо и неаполитанских пейзажистах «школы Позиллиппо», указывают на общность истоков

искусства англичан и Питлоо, а именно — на голландских пейзажистов XVII века и неаполитанских и венецианских ведутистов XVIII столетия. Тернер и Бонингтон были в Неаполе в 1823—1824 годах. Работал в Италии в 1825—1828 годах и молодой К. Коро, для творчества которого итальянская природа и живопись сыграли свою роль наряду с воздействием английских пейзажистов

13

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1 1818, ед. хр. 92.

14

«Колисей мне заказал написать с себя портрет, которого я пишу с чердака монастыря С. Бонавентурия», — сообщает он в письме к родным 5 марта 1819 года (*Щедрин С.* Указ. соч., с. 90).

15

Там же.

16

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1819 год, ед. хр. 92; 1820 год, ед. хр. 86; *Щедрин С.* Указ. соч., с. 95, 115. *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. II с. 153.

17

Щедрин С. Указ. соч., с. 143

18

Щедрин С. Указ. соч., с. 170--

171, *Петров П. Н.* Указ. соч., ч. II, с. 165.

19

Щедрин С. Указ. соч., с. 95.

20

Между тем именно установление равновесия между пейзажем и жанровыми фигурами М. Бьянкале считает одной из заслуг Г. Карелли

21

Щедрин С. Указ. соч., с. 187.

22

Это, очевидно, те «две небольшие картинки, представляющие костюмы римские», о которых Щедрин доносил в Академию (*Петров П. Н.* Указ. соч., ч. II, с. 189)

23

Сама живописная эволюция Щедрина и Джиганте сходна, как и их поэтическое, созерцательное восприятие природы.

24

Письмо от 1 марта 1824 года. См.: *Эвальд В.* Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818—1828.— Вестник изящных искусств, 1884, приложение к т. 2, с. 180

25

Щедрин С. Указ. соч., с. 233

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Ф. А. ВАСИЛЬЕВ

I

⟨...⟩ Он умер двадцати трех лет, в том возрасте, когда художник обычно едва-едва начинает свой творческий путь. Но за пять лет творческой работы он создал произведения, занимающие видное место в истории реалистического русского пейзажа. Его превосходные картины и этюды, проникнутые живым лирическим переживанием природы, до сих пор доставляют высокое художественное наслаждение.

Изучая творчество Васильева, знакомясь с его биографией и письмами, все яснее осознаешь его исключительную одаренность, органическую артистичность его натуры. Поражает значительность столь ранних его достижений и пройденного им творческого пути. Едва сойдя со школьной скамьи Рисовальной школы Общества поощрения художников, он уже оказывает влияние на таких мастеров, как И. Е. Репин и И. Н. Крамской. В их воспоминаниях¹ отчетливо встает прекрасный облик талантливого юноши, полного творческих сил, молодой дерзости и задора, энергии и замечательной жажды жизни. Он немного легкомыслен и, как бы «играя и шутя», достигает того, что другим дается годами длительных усилий и мучительного труда. Он преисполнен личного обаяния, легко очаровывает и привязывает к себе людей. Но это только в быту — в работе он серьезен и требователен к себе.

Чуткий человек, прекрасно разбиравшийся в современном ему искусстве, И. Н. Крамской сразу разглядел исключительное дарование Васильева. Серьезный и рассудительный, более взрослый, совсем другой по темпераменту, он на всю жизнь полюбил этого чудного юношу любовью, порою даже удивлявшей его самого. Это было сложное и большое чувство; в нем были и очарованность непосредственным явлением таланта с его «дивной легкостью», и какое-то отцовское чувство к юноше художнику, едва заметно окрашенное горечью опыта уже прожитых лет и требовательностью «взыскательного художника» к самому себе.

Тем острее переживал он тяжелую болезнь, жизненные невзгоды и раннюю смерть своего молодого друга. Эта болезнь наложила трагический отпечаток на биографию Васильева. Но еще сильнее вспыхивает в последний раз в борении со

смертью и ударами судьбы жажда жизни и творчества, так ярко отразившаяся в письмах больного художника Крамскому из Ялты.

Переписку этих друзей-художников нельзя читать без волнения. Замечательный документ дружбы и взаимного уважения двух столь разных творческих индивидуальностей, эта переписка является также и ценнейшим материалом для изучения художественной культуры конца 60-х — начала 70-х годов.

Письма Васильева, начиная с самых ранних к родным и кончая ялтинскими, интересны также в литературном отношении как едва ли не лучшие образцы эпистолярного стиля той эпохи. Они остроумно и живо написаны «разговорным языком», с частым подражанием манере Гоголя и его языку, богаты пластичными образами и порою содержат интересные суждения об искусстве.

Преданнейший друг Васильева дал верную общую характеристику его живописи: «...ему было суждено внести в русский пейзаж то, чего последнему недоставало и недостает: поэзии при натуральности исполнения»². В дальнейшем исследователи Васильева, к сожалению, не прибавили ничего ценного к этой характеристике Крамского. <...> Так, А. Н. Бенуа³ увидел в нем лишь «русского дюссельдорфца» и ничего более, а М. М. Далькевич⁴ необоснованно возвел в предтечи русского импрессионизма.

II

Васильев родился 10 февраля 1850 года в Гатчине, откуда его семья перебралась скоро в Петербург в маленький собственный домишко на Васильевском острове. Здесь, в семье бедного почтового работника, прошли детство и юность художника. Васильев был добрачным ребенком своей матери, и был ли его официальный отец действительным — осталось неизвестным.

Его творческая жизнь началась очень рано. Совсем еще мальчиком, после недолгой службы в почтамте он при содействии И. И. Шишкина, женатого на сестре Васильева, поступает в Рисовальную школу Общества поощрения художников. В 1867 году он кончает ее и в семнадцать лет входит в передовую художественную среду конца 60-х годов. На «четвергах» Артели художников завязывается его знакомство с Крамским и, вероятно, тогда же с молодым Репиным.

Первые, еще робкие, ученические картины Васильева «Деревенский двор» и «В церковной ограде. Валаам» (обе — Русский музей) относятся к 1867 году. В 1869 году он проводит лето в тамбовском имении гр. П. С. Строганова. Сохранились его путевые зарисовки в альбоме, в котором он набрасывал дорожные типы и животных. Эта поездка, красочно описанная им в письмах, была его первым знакомством с пейзажем России. Поездка в 1870 году на Волгу с Репиным и Е. К. Макаровым еще более обогатила его впечатлениями. Помимо массы альбомных зарисовок берегов Волги, лодок и т. п. плодом этой поездки являются две неоконченные картины: «Вид на Волге.

Барки» (1870, Русский музей) и «Волжские лагуны» (1870, Третьяковская галерея).

В 1871 году написана первая значительная и вполне законченная картина «Оттепель» (Третьяковская галерея), в которой он дает сложившийся в его восприятии образ русской природы. Картина пользуется успехом, удостоивается 1-й премии на конкурсе Общества поощрения художников и принесит Васильеву известность. Он начинает получать заказы, а в 1872 году его картины посылаются на Лондонскую международную выставку. Но зимой 1871 года Васильев жестоко простудился на катке, заболел туберкулезом и в июле уехал на средства Общества поощрения в Ялту. За два года им исполнены здесь помимо этюдов пять картин. Первая из них — «Мокрый луг» (1872, Третьяковская галерея), получившая 2-ю премию Общества поощрения художников, — написана по старым этюдам и впечатлениям природы средней полосы России. Она — как бы итог всего виденного и пережитого до Крыма. Остальные картины и этюды относятся уже к новым, крымским впечатлениям. Из картин удачны и значительны «Пейзаж с двумя фигурами у источника» (частное собрание) и «В крымских горах» (1873, Третьяковская галерея), законченная незадолго до смерти художника. Две другие — «Эриклик. Фонтан» (1872, Русский музей), написанная по официальному заказу, и большая неоконченная «Прибой волн» (Третьяковская галерея), над которой Васильев долго, но безуспешно работал, — являются его творческой неудачей.

Ялтинская жизнь Васильева хорошо известна из его писем, в особенности адресованных Крамскому. Он приезжает туда еще полный сил, надеется скоро выздороветь и вернуться в Петербург, он рассчитывает пожить будущим летом с Крамским, поехать с ним за границу. Но болезнь все развивается, месяцы превращаются в годы. Слабеют силы, и растет тоска одиночества. Он упорно работает, ищет новых путей и решений, но чувствует всю трудность творить в отрыве от художественной жизни. Он пишет Д. В. Григоровичу: «Я страшно боюсь совершенно уклониться от настоящего пути, не видя перед собой ни одного художника, ни одной картины»⁵ и Крамскому: «...не видя хороших худож[ественных] произведений, я могу делать гораздо, несравненно хуже, чем я могу в настоящее время сделать. Это ужасно»⁶. Он просит у Крамского советов и указаний, критики посылаемых картин и ожидает ее с замиранием сердца.

Послав художника на лечение в Ялту и выплачивая ему ежемесячно по сто рублей, Общество поощрения, однако, рассматривало эти деньги только как ссуду, которую Васильев должен был покрывать присылаемыми картинами. Этих денег не хватало на жизнь с матерью и братом, да и к тому же молодой и в известной мере избалованный успехом художник легкомыслен и расточителен. Он покупает ковры, вазы, делает дорогие подарки, залезая в долги и заваливая себя заказами.

Его письма переполнены жалобами на недостаток денег, на необходимость работать наспех. А работать трудно, сил нет; то, что делается для души, не дает денег, а что делается для денег, отрывает от творческой работы. К этому присоединяются неприятности с оформлением своего положения. Академия худо-

жеств отказывает в выдаче диплома без экзаменов, а диплом нужен Васильеву, чтобы получить паспорт не через мещанскую управу. Дела запутываются, болезнь ухудшается. Прежний веселый и задорный тон писем Крамскому сменяется жалобами и припадками отчаяния; художник особенно остро реагирует теперь на всегда болезненно задевавший его вопрос о его положении «незаконнорожденного». Все уже становится круг его интересов, все меньше общих высказываний об искусстве. Но тем острее томит жажда жить и работать, перемежаемая порывами отчаяния: «...я все-таки думаю, что судьба не убьет меня ранее, чем я достигну цели, — пишет он в предсмертном письме Крамскому. — Может, она сделает наоборот»⁷. Судьба «сделала наоборот». Последняя надежда вырваться за границу разбилась из-за отказа Академии в звании, а следовательно, и в паспорте. Впрочем, ехать было уже поздно, смерть стояла на пороге. Крамской, наведя через знакомых справки в Ялте, узнает о безвыходном положении своего друга. Он всячески пытается скрасить ему его последние дни: избавляет его от придворного заказа, добывает для него деньги в долг у П. М. Третьякова, но ему же приходится сообщить Васильеву трагическую для него весть о неудаче хлопот со званием и паспортом. 24 сентября 1873 года Васильев умирает в Ялте.

Крамской остро реагировал на его смерть. «Я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального мальчика»⁸. Стасов так закончил свой некролог о Васильеве: «Горькая участь многих русских художников — всех лучших»⁹. Это глубоко верно выражало отношение к художнику в царской России, и тем показательнее в этом смысле была судьба Васильева, что он, в конце концов, находился еще в гораздо лучшем, сравнительно со многими другими, положении.

Есть основание думать, что в судьбе Васильева были заинтересованы влиятельные лица, в частности меценат гр. П. С. Строганов. И все-таки сколько бездушного формализма со стороны Академии, как крохоборствуют меценатствующие записки и Общество поощрения, требуя картин и возврата ссуд от больного художника. А другие? Им приходилось жить и работать в еще более жестоких и бесчеловечных условиях. Царская Россия с ее двойным гнетом — денежного мешка и полицейско-бюрократического режима — безвременно уничтожила множество замечательных талантов. В грошовом преподавании, иллюстрировании бульварных юмористических журналов растрачивает свои выдающиеся способности П. М. Шмельков. Спирают и гибнут для искусства Л. И. Соломаткин, Л. Л. Каменев, А. К. Саврасов. Сколькими загубленными дарованиями можно еще пополнить этот страшный список.

III

Конец 60-х — начало 70-х годов — время становления реалистической пейзажной живописи в России. Это было частью более общего процесса развития демократического реализма в русском искусстве, расцветающего на базе мощного подъема революционно-демократического движения 60—70-х годов.

Эстетические позиции этого движения: идейная содержательность искусства, отражение окружающей социальной действительности, наглядно-пропагандистское выражение передовых идей эпохи, борьба за реалистическую понятность художественных средств — целиком разделялись и передовыми пейзажистами, определяя их борьбу с традициями вырождавшегося дворянского, в первую очередь академического пейзажа. Итальянскому пейзажу, господствовавшему всю первую половину XIX века, противопоставляется теперь изображение своей, русской природы, условному, искусственно построенному, «сочиненному» академическому ландшафту — бесхитростный и обыденный вид с природы, иногда даже понимаемый как «портрет местности». Внешняя и зачастую бессодержательная красота необычного заменяется раскрытием содержательности и красоты обычного и, казалось бы, знакомого. Тем самым в реалистическом пейзаже выдвигается требование содержательности выбранного мотива природы.

С наибольшей непосредственностью и силой эти новые реалистические установки выразились в творчестве И. И. Шишкина. Его огромной исторической заслугой было окончательное завоевание русской природы в основанных на пристальном изучении природы полотнах. В серьезное и обстоятельное, но суховатое понимание Шишкиным природы его соратники и современники А. К. Саврасов и М. К. Клодт вносят поэтические моменты лирического отношения к миру. Но и они идут по линии жанрово-описательной трактовки природы, соответствующей основному характеру передвижнической живописи 70-х годов.

При всем значении этих художников их творчество, однако, целиком не охватывает тех задач, которые выдвигал реализм в области пейзажа. Не касаясь всей сложности процесса становления реалистического русского пейзажа и его многих ответвлений, мы не можем не отметить еще одного развивавшегося одновременно с направлением Шишкина течения, также реалистического, но в значительной мере отличного от него. Если для первого в его подходе к природе определяющим был момент рассудочного анализа, то для второго, крупнейшим представителем которого стал А. И. Куинджи, — момент чувственного восприятия, разумеется, также идейно-содержательного. Первое было резко противоположно романтизму 30—40-х годов, восходило к натуралистической предметности школы А. Г. Венецианова и выработывало свои позиции на основе традиции передвижнического жанра. Представители второго у того же Венецианова брали его лирическую задушевность и в известной мере опирались на реалистические поиски романтиков-пейзажистов 20—40-х годов. Реалистические завоевания С. Ф. Щедрина и М. И. Лебедева остались в эпоху господства академической дворянской эстетики одиночками и малопонятными; они были подавлены официальным академическим романтизмом и включением в его систему как частных приемов, лишенных их принципиального значения.

Теперь, в иных условиях, победоносное развитие идейно-демократического реализма смогло вдохнуть новую жизнь и в эти заглохшие было традиции, дать им новую силу и плодо-

творное развитие. Одним из тех художников, которые сумели это сделать, и стал Васильев.

Хотя Шишкин и был, по всей вероятности, первым художественным руководителем Васильева, в их творчестве мы, кроме общих для обоих установок на реалистическую передачу природы, не видим значительных черт сходства. Наоборот, различия ощущаются ясно, и о них говорил уже Крамской, отмечавший противоположность их трактовки природы: познавательную точность, рассудочность, рисунок, положенный в основу у Шишкина, поэтическое чувство, красочность — у Васильева.

Это не было различие оттенков в пределах одной системы, а различие двух реалистических систем. Сходству и вместе с тем различию Шишкина и Саврасова — в первой в известной мере соответствуют сходство и различие молодого Куинджи и Васильева — во второй.

Господство рисунка, тенденция к монохромности в колорите ради разработки обобщающей светотени не случайно одинаковы у Шишкина и Саврасова. Это естественный продукт жанрово-описательного отношения к природе.

Светотень, поглощавшая красочность, характерна для большинства передвижников 70-х годов, исключая Репина, как язык живописной прозы.

Реализм изображения требовал его зрительного единства, оно и достигалось светотенью, монохромность же противопоставлялась своей сдержанностью пестрой крикливости, показной парадности брюлловской школы. Светотень в пейзаже была также первой попыткой передачи атмосферы и подготовляла, таким образом, в дальнейшем тональность и пленэр.

Но была возможность и иного преодоления мелочности, раздробленности ранненатуралистического изображения, его цветовой пестроты. Куинджи и Васильев ищут его не на путях светотени, а на путях чувственной полноты цвета. Пестрота несвязных локальных цветов заменяется разработкой так называемых «соседствующих» цветов хроматической гаммы, а объединение достигается общим, лежащим на всей картине, цветовым рефлексом. Это был путь, шедший от романтического, чувственного понимания цвета, не отрицавший, как первый, декоративности, а стремившийся пересмотреть и ее в плане новых задач идейно-реалистического пейзажа.

Специфическая построенность отличает композиции Васильева, придавая картинный характер даже любому его этюду.

Эти свойственные живописи Васильева устремления ощущаются уже в самых ранних его произведениях, в восприятии и переработке различных влияний, которые он испытывает, как испытывает влияние всякий молодой формирующийся художник, прежде чем находит свой собственный оригинальный путь.

Картина «Деревенский двор», изображающая замкнутый интерьер, своим интересом к солнечному свету, тщательным выписыванием деталей, мягким лиризмом и сентиментальной любовью к предметам, всем характером своей робкой, еще ученической живописи прямо восходит к венециановской школе. Рисунок графичен и нарочито перспективен. Резко контрастируют темные и освещенные солнцем места, но и в тени предметы вид-

ны столь же четко. Цвет локален, и ощущение воздушной перспективы по-венециановски передается цветовым контрастом темного силуэта крыши и светлого неба.

Традиции Венецианова наличествуют и в технически более совершенных парных пейзажах 1868 года «Деревенская улица» и «После грозы» (оба — Третьяковская галерея). Они миниатюрно выписаны во всех мельчайших подробностях травы, луж и колеи на дороге на переднем плане и проникнуты тем же любовным отношением к мелочам. Резко линейно обрисованы высокие крыши изб, прочерчивающиеся на фоне облака («Деревенская улица»). Все формы еще дробны и разобщены как в рисунке, так и в особенности в своих локальных цветах и носят несколько наивно-игрушечный характер. Прекрасным комментарием к этим картинам может служить описание пейзажа в письме Васильева к А. С. Нецветаеву во время его поездки в Знаменское. Именно таким пестрым, переливающимся всеми цветами радуги, мозаичным в своей красочности и немного наивным представляется пейзаж в натуре глазам художника: «На платформы полустанций встречать поезд выходили бабы, с флагами в руках, а иногда и ребята пяти и шести лет. Около поезда почти целый час блестел огромный кусок радуги, которая образовалась от преломления лучей сквозь дым и туман. Я всем наслаждался, всему сочувствовал и удивлялся — все было ново... Вот лениво переступает обоз из Астрахани. плетущийся целые месяцы; вот открылось ровное озеро, заросшее по обеим сторонам густою уремой; из-за угла роши вдруг выплыла деревня и приковала все внимание: крошечные, крытые соломой домики, точно караван, устанавливались в беспорядочный и живописный порядок. По улице стояли журавли (колодцы) с натоптанною около них грязью и колодою, у которой валялись свиньи, мылись дети, с белою, блестящею на солнце, головою, и расхаживала всякая домашняя тварь. В ветловой роще, упиравшейся в узенькую речку, цвели подсолнухи, поднимались на тонких жердях скворечницы, и телята, расписанные пестрым узором света и тени, мохнатыми ушами отмахивались от оводов, наслаждаясь прохладою роши»¹⁰.

Эта многосложность пейзажа, наполнение его стаффажем характерны для первых шагов новой пейзажной живописи вообще. Ее найдем мы и у других пейзажистов того времени. Но в этих картинах уже намечаются свойственные именно Васильеву мотивы и приемы построения пейзажа. Мотив клубящихся облаков, бросающих тень на землю, свинцово-серая туча у горизонта в «После грозы» создают, как и клубящееся облако в «Деревенской улице», романтически-эмоциональный эффект.

Маленькая картина «После дождя» (1869, Третьяковская галерея) наглядно показывает эмоциональную лирическую устремленность Васильева в восприятии природы. Мотив свежести омытой дождем природы, блистающих алмазами дорожных луж, эффект косою, золотящего дерева солнечного луча, прорвавшегося сквозь тучу, уже не только фиксируются, но и эмоционально переживаются художником. Построение пространства не имеет здесь прежней перспективной подчеркнутости, хотя и носит еще линейно-объемный характер. Новое — это главным образом стремление передать эффект осве-

щения, как бы «заливающего» теплым желтым светом всю картину и объединяющего ее цветовую гамму. Этот эмоциональный световой эффект и является носителем «настроения» картины. Он есть вместе с тем средство передачи атмосферы, влажной насыщенности воздуха. Этому не могла научить Васильева безвоздушная в своей ясности очертаний венециановская пейзажная живопись, и он обращается к традициям романтизма. Трехплановое цветовое построение в глубину, характерное для всех ранних произведений Васильева, — затененный передний план, высветленный средний и снова затененный третий — воспринято от М. Н. Воробьева.

К Воробьеву восходит и «Иллюминация в Петербурге» (1869, Третьяковская галерея) с ее общей лиловой гаммой заднего плана, на котором горят красные и желтые блики света, с окраской красным рефлексом снега и затененных частей картины. Здесь налицо поиски одного, как бы «заливающего» картину цветового тона, которым Воробьев в полотне «Иерусалим ночью» пытался передать атмосферу. Васильев, таким образом, как и Шишкин, ищет зрительного обобщения, стремится отойти от пестроты и мозаичности. Но его не удовлетворяет рационалистичность выписывания деталей, противоречащая эмоциональному восприятию природы, и потому он ищет обобщения не в светотени, поглощающей цвет, а в цветовом рефлексе. Это и заставляет его обратиться к опыту романтиков. с которыми его сближает лирическая поэтичность трактовки природы. Но официальный условный романтизм Воробьева ему уже чужд своим внешним характером, и его влечет к более тонкому и конкретному романтизму М. Лебедева.

Лебедевское наследие явно чувствуется в «Летнем жарком дне» (1869, Третьяковская галерея) как в композиционном построении, так и в общем золотистом тоне, лежащем как бы сверху локальных цветов предметов. С еще большей ясностью оно обнаруживается в «Возвращении стада» (1868, Третьяковская галерея). Характерен столь часто затем повторяющийся в ранних работах Васильева мотив предгрозового порыва ветра, клубящихся туч и низко летящих над землей птиц. Купа деревьев образует центр строго построенной композиции, являясь фоном для группы женщины с девочкой.

В поисках романтической и вместе с тем повествовательной трактовки пейзажа Васильев обращается и к западноевропейской культуре пейзажа в его романтическо-реалистическом варианте. Это — пейзаж швейцарской и мюнхенско-дюссельдорфской школы, с одной стороны, и барбизонской — с другой. Интерес к ним в эту эпоху видим не только у Васильева, но и у молодых пейзажистов другого направления. Он у всех у них, однако, далек от прямого подражания или заимствования. Опираясь прежде всего на свою национальную традицию и утверждая свой оригинальный путь развития русской пейзажной живописи, пионеры нового течения используют те реалистические решения, которые показывают им западноевропейская пейзажная живопись. Именно потому-то и возможно одновременное обращение и к «барбизону», и к сложившейся также не без его влияния, но отличной от него швейцарской и мюнхенско-дюссельдорфской пейзажной живописи.

Молодых русских художников интересуют здесь реалистическая жанровость, интимность, поиски обыденного и натурального вида природы. Но каждое из двух указанных направлений русского реалистического пейзажа изучает западноевропейскую пейзажную живопись 30—40-х годов с точки зрения своих различных концепций.

Изучение мюнхенско-дюссельдорфской пейзажной живописи Васильевым яснее всего запечатлено в большом пейзаже «Деревня» (1869, Русский музей) и в маленькой картинке «Перед дождем» (1870, Третьяковская галерея), в сложной занимательности развернутого в них рассказа и многочисленности стаффажа. Но вместе с тем в построении пространства Васильев отказывается от дюссельдорфской интерьерной замкнутости и, наоборот, разворачивает его более декоративно вдоль полотна.

Небольшая картинка «Перед дождем» интересна своей интенсивной красочностью. Эффектом освещения превосходно передана минута тишины и ожидания, когда тяжело нависает над землей грозная свинцовая туча и все замирает перед первым ударом грома. Эта свинцово-серая туча образует как бы фон для освещения косым лучом солнца деревьев, домиков и людей, но контрасту еще ярче оттеняет, заставляет гореть их яркие цвета: рыжий — деревьев, красный — рубашки мальчика, белый — платья женщины и т. п.

Подобный же необычайно звучный цветовой эффект видим в «Болоте в лесу» (1872(3?), Русский музей), где его живописное решение особенно наглядно вследствие незаконченности картины. Ощущение тишины и настороженности природы, чего-то зловещего в этом глухом месте достигается пронзительным и тревожным горением залитых солнцем желтых деревьев на темно-свинцовом фоне тучи. Вместе с тем этот мотив свинцовой тучи, идущей от горизонта и нависающей над землей, позволяет придать некоторое цветовое единство пестрой красочности строя картины, «заливая», покрывая ее сверху как бы серой тенью от тучи.

Васильев, таким образом, творчески перерабатывает наблюденное в «дюссельдорфе», вносит сюда моменты драматизма и декоративного размаха. Той же цветности ищет он и у барбизонцев, оставаясь чуждым, однако, их поискам тональности. Именно так восприняты мотивы и приемы барбизонцев в картине «Берег Ладожского озера. Облачный день» (Русский музей) и в особенности в превосходной «Заброшенной мельнице» (1871—1873, Третьяковская галерея). Общая туманная дымка, передающая болотные испарения, тающие во влажном воздухе очертания предметов, лишенные линейной четкости, замещение линейного рисунка красочным пятном — все это родственно барбизонской живописи. Но общая зелено-голубая гамма картины, представляя собой тонкую и живописную разработку цвета, тем не менее в самой красочной определенности своей, в интенсивности и значимости отдельного цвета очень далека от тональности барбизонцев.

Отлично от «барбизона», хотя и родственно ему, и то фантастически-сказочное восприятие природы, которое составляет очарование этой небольшой картинке. Поэтическая фантастич-

ность трактовки, восходящая к гоголевскому пейзажу, облечена, конечно, в реалистические формы и образуется только передачей ощущения. Но как отлично это ощущение, вызываемое природой у Васильева, от спокойного и трезвого прозаизма Шишкина.

Васильев, в очень большой мере обладая чувством цвета, умел придать ему эмоционально-содержательную значимость. Последнее является для него определяющим. В этом главная живописная ценность его работ. Это чувство цвета, живописное начало высоко ценил в нем Крамской. Оно выражено уже в волжских картинах Васильева — «Вид на Волге» и «Волжские лагуны».

«Волжские лагуны» раскрывают перед зрителем все богатство разработки цветовой гаммы по принципу «соседствующих тонов» в переходах от темно-зеленого в тени до яркого горения цвета в свете косых лучей солнца. Это не тональность с ее рассеянным светом. Поэтому она превосходно укладывается в композиционную построенность, всегда отрицаемую импрессионизмом и, наоборот, присутствующую во всех произведениях Васильева.

Влияние работ Васильева, несомненно, сказалось в живописной свежести и яркости желто-голубого фона репинских «Бурлаков на Волге» (1870—1873).

Чувство цвета, динамический мазок и набросочный характер этюдов («Дорога в березовом лесу», «Рожь», оба — Третьяковская галерея) ввели в заблуждение исследователей, увидевших тут предвестие импрессионизма. На самом деле живописность Васильева не менее далека от метода импрессионизма, чем его лирическое, романтическое переживание природы от их неопределенных, мгновенных и чисто субъективных ощущений. Объективность реальности никогда не растворяется у него в «чистом ощущении», что так типично для импрессионизма. Отличает его от них и содержательность его «ощущений», связанная с тем, что наш мастер в первую очередь стремится раскрыть объективную красоту действительности.

Причисление Васильева к предшественникам импрессионизма было продуктом импрессионистических установок самих исследователей, которые только импрессионизм и считали подлинной живописью. Находя в прошлом русской живописи работу над цветом, они обязательно стремились сделать эти явления своим наследием, поступая совершенно антиисторично.

Этюд «Осенний лес» (Третьяковская галерея) особенно охотно относят к «протоимпрессионизму». Но мы видим, что тонкие градации рыже-коричневых и зелено-желтых цветов в этом этюде располагаются по своей локально-цветовой природе, а не по светосильности. Коричневые тени на дороге, переход коричневого в лиловое на телеге и спине лошади даны как чисто цветные рефлексы; куски голубого неба не связаны тонально с основной гаммой этюда. Совершенно никакого отношения к импрессионистическому пониманию света и воздуха не имеет и трактовка осеннего леса, залитого желтым светом. В этом утверждении конкретной цветности мира нет ничего от импрессионистического тонально-светового, субъективного подхода к цвету с его тончайшими, но вместе с тем растворяющими, обесцвечи-

вающими цвет в свете тональными отношениями. Особенно приятны по живописи — «Дорога в березовом лесу» и набросочный этюд «На Неве» (Третьяковская галерея) с их техникой письма жирным мазком, почти совпадающим с цветовым пятном формы предмета.

IV

«Оттепель» (1871) — первая значительная и вполне законченная картина Васильева — знаменует окончание ученичества и выход на самостоятельную творческую дорогу. До сих пор эмоциональное переживание природы у Васильева еще не имело ясно осознанного содержания. В «Оттепели» начинают звучать совершенно определенные эстетические идеи. В прочувствованной передаче большой гнилости ростепели, в свинцовой серости неба, в коричневой гамме оттаявшей дороги ощущаются ассоциации, далеко выходящие за пределы простой «пейзажности». Художника явно волнует тема убогости и бедности русской деревни. Две фигуры подчеркивают тоскливую пространственность равнинного пейзажа, где «из простора этого некуда бежать, думы с ветром носятся, ветра не догнать» (Я. Полонский). Так в своем истолковании русской природы, в своем истолковании содержания пейзажа Васильев находится в кругу идей и тем прогрессивного демократического передвижничества, выступает, насколько это возможно в его жанре, «критиком общественных явлений» (Крамской).

Более поздние письменные его высказывания не оставляют в этом и тени сомнения. В письме от 22 мая 1872 года он пишет Крамскому, как, замечтавшись во время морской прогулки, он вдруг вместо моря увидел Волгу с бурлаками¹¹. Он разделяет с Крамским столь характерное для него общественно-воспитательное понимание искусства. «Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то, я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготе»¹². Но Васильев ищет решения этих идейных задач на пути не столько рассказа, сколько непосредственного показа и переживания природы.

В этом существенное отличие его «Оттепели» от современной ей картины Саврасова «Грачи прилетели» (1871) при несомненном единстве эстетических позиций. У Саврасова ощущение весны, понимание национального пейзажа дается как результат по преимуществу логически осознанных соотношений предметов, их сюжетной связанности. В картине Васильева исходным является чувственный момент непосредственного восприятия жизни природы. У Саврасова — лирика четкого в своей ясности рассказа. У Васильева лирика носит более общий, но вместе с тем и непосредственный характер, становясь содержанием картины. В этом секрет той «музыкальности» произведений Васильева, которая отмечалась его современниками. Отсюда же спокойная простота живописной речи у Саврасова и

известная поэтическая декламационность у Васильева, порождающие и разность художественного строя их работ.

«Мокрый луг» (1872) показывает дальнейшее развитие и укрепление мастерства Васильева в овладении реалистической передачей действительности. Картина написана в Крыму по старым этюдам и воспоминаниям среднерусской природы, которые еще достаточно свежи и любовно переживаются художником, по которые уже собираются в памяти в некий синтетический образ. Васильев в «Мокром луге» и создает последний итог всех пейзажных опытов прежних лет. Эта целостность образа русской природы составляет большое достоинство «Мокрого луга». Наиболее завершенное в образном отношении, это полотно художника является и самым уверенным и крепким по манере исполнения.

«Мокрый луг» поразил Крамского экспрессивностью выражения и свежестью. В своем отзыве Васильеву он правильно отметил достоинства картины — «окончателность... без сухости» и мастерскую передачу влажности¹³. Картина имела несомненный успех, являясь значительным достижением не только для Васильева, но и для всей русской живописи того времени. Реалистическими достижениями были: передача влажности травы, деревьев и воздуха, изображение деталей без мелочности, подчинение их обобщенному целому и, наконец, изображение движущейся по лугу тени от тучи.

Уже в «Оттепели» темная полоса переместилась с первого плана на второй, нарушая классическую систему трех планов романтического пейзажа. Туча из плоскостного замыкающего фона стала пространственной, помещаясь в середине пространства картины. Последнее, таким образом, делалось более глубинным. Но вместе с тем в «Мокром луге» мы видим строгую композиционную построенность в наиболее завершенном виде. Пространство луга по-старому разворачивается тремя планами в глубину, справа близко к центру поставленная купа деревьев образует пространственный узел композиции. В цветовом построении ей соответствует уравнивающее расположение пятен отражения неба в воде, помещенных несколько левее центра картины, — мотив, очень типичный для пейзажей Васильева. Цветовая гамма картины, продолжая опыт относительной монохромности «Оттепели», сведена в основном к отношению двух цветов, зеленого и синего, оживленных разбелкой воды на свету. Но в пределах каждого из этих цветов обнаруживается богатство цветовых переходов, благодаря которому картина лишена сухости. При сравнительно большом размере полотна такая нюансировка показывает большое мастерство Васильева.

Простота мотива «Мокрого луга» говорит о достигнутом Васильевым умении синтезировать образ природы. В этой простоте он сохраняет вместе с тем импозантную картинность и налет романтической эффектности. Трактовка природы лишена той будничности, нарочитой трезвости и прозаичности, которые для Шишкина были сознательной задачей. Васильева и в простоте продолжает привлекать ее поэтическая возвышенность.

Новая природа Крыма медленно и с трудом усваивалась творческим восприятием художника, вся идейная настроенность которого влекла его к родному среднерусскому пейзажу. Ведь Крым — это была экзотика, парадная красавица, которые наряду с Италией фигурировали в старом дворянском пейзаже. Первый год, когда Васильев еще надеется скоро отсюда уехать, он продолжает по памяти набрасывать старые мотивы в листках своего альбома, пишет по воспоминаниям «Мокрый луг». Он тоскует по русскому пейзажу и с отчаянием признается Крамскому: «Ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это. Ведь я, как художник, потеряю больше половины»¹⁴.

В этих условиях он получает заказ от вел. кн. Владимира на большую картину и ряд маленьких картинок для ширм в подарок императрице. От него требуют именно этой салонной красоты, украшающего, поверхностного искусства. Заказ становится мукой для Васильева, источником его многочисленных жалоб в письмах. Большую картину «Эриклик. Фонтан» — вид с вершины горы на Ялтинский залив — он еще кое-как написал, «ширмы, проклятые ширмы» почти до конца дней угнетали его.

Этюд «Вид из Эриклика» (1872, Третьяковская галерея) принадлежит к числу удачных; он свеж и звучен. Но большая картина, которую Васильев писал, не чувствуя еще новой для него природы и выполняя внутренне чуждые ему установки официального заказа, естественно, не могла получиться хорошей. Васильев и сам знал, что это «преглупейшая и преказнейшая штука будет».

В самом деле, Васильеву не оставалось сделать ничего другого, как пойти по линии чужого решения; своих слов, своего восприятия Крыма еще не было, да оно и было совсем не тем, что требовалось заказчику от этой картины. Он обращается к внутренне чуждой для него манере Айвазовского, ясно ощущаемой как в панорамном развертывании пейзажа в «Эриклике», так и в его бледно-розовой с голубым гамме и безжизненной заглаженности фактуры. Этот внешний характер изображенного вида неприятно резанул глаз Крамского, который, хотя и в смягченной форме, указал своему другу на слабость его картины, в том числе на отсутствие рельефа, непроработанность светотени, слишком большой разворот пространства по вертикали, не соответствующий охвату пространства человеческим глазом. Обращение к приемам Айвазовского при первом столкновении с новой для Васильева природой можно видеть и в некоторых этюдах, каковы, например, «Кипарисы в Крыму» (Третьяковская галерея).

Неудача «Эриклика» и другой картины — «Прибой волн» породила утверждение В. М. Михеева¹⁵, что крымские работы ничего нового не прибавили к творчеству Васильева, что в Крыму он только растрчивал свой прежний художественный капитал. Это утверждение совершенно неверно. Как только после известного периода пребывания на юге Васильев пригляделся к новой природе, он начал искать ее правдивый художественный образ.

Это был сложный и большой процесс, и самая неудача «Прибоя волн» доказывает лишь глубину этих поисков и их серьезность. Этот процесс был оборван смертью Васильева, но то, что он еще успел создать, было уже очень значительно, как о том свидетельствует его большая картина «В крымских горах». Первичное обращение к Айвазовскому было вынуждено характером официального заказа, и потому Васильев с легкостью отворачивается от него. В конце концов предыдущей выучки у реалистических романтиков вполне хватало на то, чтобы создать эмоциональное лирическое изображение крымской природы. К этим старым навыкам и прибегает Васильев, и они дают ему возможность написать очень хорошую и вполне добротную картину «Пейзаж с двумя фигурами у источника». Но Васильев был художником, который меньше всего мог довольствоваться тем, чтобы жить старым багажом художественных навыков и впечатлений. Как только новая природа начинает покорять художника, он ищет нового образа ее претворения. Для него, уже познавшего содержательное, идейное, глубоко личное восприятие и изображение природы в «Оттепели» и «Мокром луге», невозможно было ограничиваться простой фиксацией видимого. В новой природе он также ищет поэтического образа и находит его в душевных переживаниях, однажды ему открывшихся.

Об этом говорит небольшой, но вполне законченный этюд «В Крыму. После дождя» (Третьяковская галерея). Вместо традиционной, благоухающей и нарядной природы юга Васильев здесь увидел и ощутил суровую каменность и холодность горного пейзажа. Вероятно, в этом восприятии сыграли свою роль и все обострявшаяся болезнь, тоска одиночества, утрата юношеского «блистающего мира» надежд.

«Холодной» называет он природу Крыма в письме Крамскому. Эта холодность выражена в серо-коричневом колорите этюда, в котором вместе с тем намечается какое-то новое отношение к цвету. Найденное в этом этюде свое оригинальное и содержательное понимание крымского горного пейзажа Васильев вынашивает в себе до известного обобщения, запечатленного в картине «В крымских горах». В этом произведении он дает свою оригинальную поэтическую интерпретацию пейзажа крымской природы, как раньше в «Мокром луге» дал интерпретацию средней полосы России. Но, конечно, в ней еще нет той отстоявшейся цельности, как в «Мокром луге», и в этом отношении она находится на той стадии нового творческого этапа, на которой в первом периоде находилась «Оттепель».

Пейзаж Крыма дается в картине в героическом, даже отчасти патетическом восприятии. Этим обусловлена композиция, импозантный характер изображения, сказывающийся как в расположении сосен, так и в вертикальном формате картины. Но в ней нет уже поверхностной декоративности и панорамности «Эриклика». С большим чувством рельефности вылеплены обрыв, пригорок и горы дальнего плана. В торжественно-импозантном развертывании горного пейзажа чувствуются отголоски романтизма. Но образ природы уже лишен здесь прежнего буйного и еще отчасти внешнего блеска, запечатлен остротой реалистической наблюдательности, обогащен идейностью. В нем есть

нечто от терпкой горечи сложных этических проблем, над которыми бьются и мучительно страдают самые вдумчивые художники эпохи, как Крамской. Недаром эта картина так потрясла Крамского: «...что-то туманное, почти мистическое, чарующее. точно не картина, а во сне какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху, а внизу, на земле, где предметы должны быть реальны,— какой-то страдающий и больной человек. Решительно никогда не мог представить себе, чтобы пейзаж мой вызывать такие сильные ощущения»¹⁶. «Мистического» в картине, конечно, ничего не было, но была попытка поднять до высокого звучания эмоций то, что у большинства художников передавалось только средствами живописного рассказа. Это была глубина поэтического содержания, в которой мир идей «ударил по сердцам с неведомою силой».

Характер общего звучания этой пейзажной «симфонии» выявлен и в ее красочной гамме. Серую монохромность картины «В Крыму. После дождя» Васильев возводит здесь в живописный принцип. Несомненно, что Васильев ищет новых способов передачи воздушной среды. Он порывает с нестройной красочной гаммой во имя более тонкого понимания цветовых отношений. Он пишет Крамскому: «У меня до безобразия развивается чувство каждого отдельного тона, чего я страшно иногда пугаюсь. Это и понятно: где я ясно вижу тон, другие ничего могут не увидеть, или увидят серое или черное место... Картина, верная с природой, не должна ослеплять каким-нибудь местом, не должна резкими чертами разделяться на цветные лоскутки»¹⁷.

Васильев, подобно Шишкину, обесцвечивает свою гамму, ищет тонких переходов и светотени. Вместо прежней цветовой «залитости» атмосферы он добивается светового объединения. Но это световое объединение трактуется им все же отлично от Шишкина, как некая «дымка», которая, меняя свою цветность, переставая быть эффектом освещения, все же продолжает быть чем-то как бы сверху наложенным на изображение. Картина «точно чем-то завешена»¹⁸, — писал Васильеву Крамской, ощущая какой-то иной подход к светотени у Васильева, чем у него самого. Отличие этого подхода заключается опять-таки в его своеобразной декоративности, связанной с задачами небудничной, приподнятой трактовки изображения. С ней связан и чрезмерный разворот пространства, который дал в этой картине Васильев, несмотря на указания Крамского по этому поводу в отношении «Эриклика».

Васильев искал новых путей своего развития. Смерть оборвала эти поиски, и мы не знаем, куда он шел. Монохромность казалась ему во всяком случае только переходной ступенью, обусловленной его новым «жанром», после которой надо «пробовать делать так, чтобы и жанр не пострадал и колорит явился»¹⁹. Крамской же полагал, что «чем ближе к правде, к природе, тем незаметнее краски»²⁰. Две разные концепции и тут продолжают быть ясно ощутимыми. Концепция Васильева ни в какой мере не исключала самого пристального изучения природы, как это делали те же Шишкин и Крамской, но, наоборот, предполагала его обязательность. Именно изучением природы и можно было претворить, переработать традиции романтиков в новое большое реалистическое и эмоциональное искусство.

Отрицая Айвазовского, Васильев хочет противопоставить ему свое изображение моря, в котором были бы и романтическая приподнятость и декоративный размах Айвазовского, но без его поверхностности. Он старательно изучает море, движение волн «по законам физики». Следами этого детального изучения являются его многочисленные альбомные зарисовки волн и большая акварель «Шторм. Прибой» (Русский музей). Но разрешить этой труднейшей задачи он не смог: «большая штука с волнами» ему не удалась. Однако самый опыт работы над ней чрезвычайно интересен и поучителен.

VI

Смерть оборвала развитие таланта. Васильев, больной, умирающий, работал до последнего момента. Как дальше стало бы развиваться его искусство — об этом можно только гадать более чем приблизительно, исходя из того, что уже наметилось в пройденном пути.

Если можно доказать путем сравнительного анализа родственность ранних работ Куинджи Васильеву, если можно отметить, что Куинджи также пережил в своем творчестве известный перелом и также на известном этапе вошел в круг идей и образов художников-передвижников, то в решении вопроса, сохранилась ли бы и в какой мере эта родственность Куинджи и Васильева, проживи последний дольше, придется положиться исключительно на волю свободной фантазии. Однако можно предполагать, что Васильев оказался бы отличным от эпика Куинджи не только как лирик. Если бы он продолжал развиваться по той же линии, по которой шло творчество Куинджи, то, вероятно, стал бы гораздо более идейно-содержательным и вообще значительным мастером. Я не хочу умалять роли и значения большого мастера Куинджи, но, полагая, что Васильев развивался бы по этой второй линии, а не по пути, начатому Шишкиным, я думаю, что он, а не Куинджи, оказался бы ее главою и лучшим представителем.

Во всяком случае, анализ творчества Васильева еще раз убеждает в том, что с самого начала русский реалистический пейзаж развивался в двух направлениях, традиции которых до сих пор наличествуют в нашей пейзажной живописи, представленные В. К. Бялыницким-Бируля, с одной стороны, и А. А. Рыловым — с другой.

1
И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. СПб., 1888; *Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1937.

2
Письмо Н. А. Александрову от

12 августа 1877 года. — *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах Т. II, Л. — М., 1937, с. 95.

3
Бенуа А. История русской живописи в XIX веке, ч. 2. СПб., 1902, с. 198.

4
Далькевич М. М. Ф. А. Васильев, его жизнь и значение в самостоятельном развитии русского пейзажа. — *Искусство и художественная промышленность*, 1901, № 4.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

- 5
Письмо от 22 декабря 1872 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы. М., 1937, с. 14—15
- 6
Письмо от 4 января 1873 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 146.
- 7
Письмо от 25 июля 1873 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 203.
- 8
Письмо В. В. Стасову от 28 сентября 1873 года.— *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах, т. I, с. 199.
- 9
В. С. Художник Ф. А. Васильев.— Санкт-Петербургские ведомости, 1873, 15 октября, № 284, с. 3.
- 10
Письмо от 19 июля 1869 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 68—69.
- 11
Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 107
- 12
Письмо от марта 1872 года — Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 100.
- 13
Письмо от 22 февраля 1872 года.— *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах, т. I, с. 96.
- 14
Письмо от 27 декабря 1871 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 77.
- 15
Михеев В. Ф. А. Васильев. Биографический этюд.— *Артист*, т. 44, 1894, декабрь, с. 162.
- 16
Письмо от 1 марта 1873 года.— *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах, т. I, с. 170.
- 17
Письмо от 14 января 1873 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 152.
- 18
Письмо от 28 февраля 1873 года.— *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах, т. I, с. 163.
- 19
Письмо от 14 марта 1873 года.— Ф. А. Васильев. Письма и документы, с. 183.
- 20
Письмо от 27 марта 1873 года.— *Крамской И. Н.* Письма в 2-х томах, т. I, с. 159.

В. Д. ПОЛЕНОВ

Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927) — выдающийся русский художник. Его творчество было многогранным и сложным, а порою и противоречивым в своем разнообразии.

Василий Дмитриевич Поленов родился и вырос в очень культурной, интеллигентной семье. Его отец был ученым, археологом и библиографом. Мать занималась детской литературой и живописью. В этой атмосфере и формировались характер будущего художника, его гуманизм, благожелательность к людям, высокая этичность и тонкость чувств. Эти качества его натуры всегда привлекали к нему симпатии тех, кто с ним сталкивался, внушали глубокое к нему уважение. С юных лет у Поленова наряду с любовью к искусству развивались и другие широкие культурные интересы и запросы. Недаром по окончании гимназии он поступает одновременно в Университет и в Академию художеств (1863).

Ранние самостоятельные работы молодого Поленова времени его обучения в Академии связаны с впечатлениями от природы и деревенской жизни во время летних пребываний в имении отца Имоченцы близ Петрозаводска. Таковы, например, этюд «Холмы» (1870, Третьяковская галерея) и сюжетная картинка «Переправа через реку Оять» (1872, Музей-усадьба В. Д. Поленова). Они свидетельствуют о реалистических устремлениях молодого начинающего художника, о желании изображать окружающую простую действительность.

В «Переправе через реку Оять» характерны сумрачная погода, мрачное грозное небо, тусклая красочная гамма картины. Они являются основными носителями эмоций. Стремясь к лучшей передаче сюжета и выразительности фигур, Поленов дал их несколько укрупненными, отчего ему не удалось связать их с пейзажем в единую сцену. Но характерна сама постановка задачи.

Поленов решает ее гораздо более умело в картине «Ливень» (1874, Третьяковская галерея), написанной позднее, уже в Париже, по памяти. Сказались возросшее мастерство, приобретенные художественные познания и навыки. В картине, воссоздающей сходный сюжет и также рисующей беспросветность крестьянской жизни, художник более органично вписывает

фигуры в пейзаж, достигает большего единства изображения. Этому служит и мотив дождя, пронизанной сыростью атмосферы, которая связывает фигуры и окружение. Изображение строится на основе чисто светотеневых средств при монохромности серо-зеленоватой гаммы, как это практиковалось в русской живописи начала 70-х годов.

Поленов окончил Академию художеств в 1871 году одновременно с Репиным и писал программу на ту же тему «Воскрешение дочери Иаира». Не отличаясь высокими качествами замечательного полотна Репина, величавостью его строя, картина Поленова (Псковский историко-художественный музей) сходна с ней своей реалистической трактовкой евангельской легенды как живой, жизненной сцены.

По окончании Академии Поленов был отправлен за границу для усовершенствования. До того он уже ездил в Париж еще во время своего обучения в Академии, в 1867 году. Теперь, побывав в Италии и Германии и поселившись в Париже, Поленов смог расширить и углубить свои представления как о классическом, так и в особенности о современном западноевропейском искусстве. Здесь, в Париже, он пишет свои первые крупные сюжетные картины «Право господина» (1874, Третьяковская галерея) — сцену из средневековой жизни и «Арест гугенотки графини д'Этремон» (1875, Русский музей) на тему борьбы католиков с гугенотами. В этих картинах характерны гуманизм их содержания и стремление художника к реалистической, жизненной трактовке сюжетов. Но реализм этот носит еще довольно внешний характер, сочетаясь с чертами академизма и салонности. Здесь больше историзма в обстановке и костюмах, нежели в передаче существа и духа эпохи, больше мелодрамы, чем настоящих чувств. Все это, по сути дела, было достаточно чуждо русскому художнику, писавшему сцены из истории других народов. Поленов обращается в эти годы к самым различным сюжетам и эпохам. То он создает эскизы на библейские темы — «Блудный сын» и «Христос и грешница», то наряду со сценой из римской жизни «Забава цезаря» задумывает написать картину из злободневной современности «Заседание Интернационала». Уже само разнообразие и разность сюжетов свидетельствует о том, что художник не знает хорошо, что ему делать. В эскизах Поленова к «Блудному сыну» (Третьяковская галерея) и «Христу и грешнице» (частное собрание) видны большой живописный дар молодого художника и его увлечение живописными, цветовыми исканиями.

Но по-настоящему эти искания развиваются и дают свои плоды, когда молодой художник вместо следования распространенному в это время увлечению большими историческими картинами с романтическим драматизмом сюжетов и обилием фигур, костюмов, обстановки обращается к живой природе. Здесь он сразу начинает чувствовать себя уверенно и достигает больших и ценных результатов.

В Париже Поленов сблизился с кружком живших там русских художников, который возглавлял А. П. Боголюбов. Боголюбов, увлекавшийся писанием пейзажей прямо с натуры, в так называемом пленэре, направил в эту сторону и интересы Поленова. Вместе с ним и Репиным Поленов работает на природе

летом, главным образом в Нормандии. Он пишет здесь этюды, в которых достигает больших успехов в живом изображении натуры, в передаче света и воздуха, в тонкой и чистой красочной гамме. Таков его превосходный этюд «Рыбачья лодка. Этрета» (1874, Третьяковская галерея), изображающий парусную лодку на берегу. Большим черным пятном красиво выделяется она на тепловатом сером фоне скалы и покрытого галькой берега, и зелено-голубоватых морских волн. Этюд построен на цветовой гармонии и очень тонких переходах теплых и холодных тонов. Превосходно скомпонованный, он производит картинное впечатление. В другом этюде (Музей усадьба В. Д. Поленова), изображающем белую лошадку у светлой стены, Поленов хорошо передает яркое солнечное освещение, богатую игру белого цвета и рефлексов на нем. Этюд полон свежести и жизненности, как и этюды моря «Прибой» (1874) и «Отлив» (1874, частное собрание), от которых словно веет влажностью моря. Тонким поэтическим чувством природы проникнут этюд «Пруд в Вёле» (1876, частное собрание), этот интимный лирический пейзаж, с его тонкими переходами зеленых тонов, с превосходной передачей света и воздуха. Этюд «В парке» (1874, частное собрание), по которому затем была написана картина, открывает собою в творчестве Поленова изображение заброшенных уголков природы, чье романтическое очарование и поэтичность он тонко чувствовал.

К концу своего заграничного пребывания Поленов сам начал понимать, что ему лучше удастся и в чем его призвание. Он пишет родителям: «Тут я пробовал и перепробовал все роды живописи: историческую, жанр, пейзаж, марину, портрет головы, образа, животных, nature morte [натюрморт] и т. д. и пришел к заключению, что мой талант всего ближе к пейзажному, бытовому жанру, которым я займусь»¹.

Возвратившись в конце 1876 года на родину, Поленов едет к себе в любимые Имоченцы. Здесь он снова обращается к тем мотивам, которые привлекали его еще в ученические годы. Но теперь он изображает их не только более умело, но и используя свой опыт гональной пленэрной живописи. Он гораздо тоньше воспринимает и эмоциональнее изображает теперь людей и природу.

Так, очень выразителен и свободно написан этюд «Горелый лес» (1876, частное собрание), с его торчащими обгорелыми стволами деревьев. Позднее, в этюде 1878 года (частное собрание), повторяя этот мотив, Поленов создает более обобщенное и спокойное изображение. В тонкой гамме серовато-зеленых, рыжеватых и голубоватых тонов хорошо переданы северная природа и ее печальная, скупая лиричность.

Одновременно с пейзажами Поленов исполняет портрет «Сказитель былин Н. Богданов» (1876, Третьяковская галерея). Внимательно написанный в тональных отношениях несколько, впрочем, темноватой гаммы, этот портрет по своему внутреннему строю, по симпатии к изображаемому близок к портретам-типам крестьян И. Н. Крамского, напоминая также образы крестьян в «Записках охотника» И. С. Тургенева. Приближается Поленов к передвижникам и в оставшемся незаконченном изображении сцены из крестьянской жизни «Семейное горе» (1876, Музей-

усадьба В. Д. Поленова). О живописных достижениях Поленова свидетельствует написанный год спустя, в 1877 году, пейзаж «Пруд в парке. Ольшанка» (Третьяковская галерея). Этюд писан в широкой и свободной живописной манере с разнообразно трактованной зеленью, от светло-желтоватой спереди до темно-оливковой. Голубые тени на белом доме хорошо корреспондируют с цветом неба.

В конце 1876 года Поленов отправляется добровольцем на Балканы, на сербско-турецкую войну, а затем в 1877—1878 годах участвует в качестве художника при русских войсках в русско-турецкой войне. Из этих двух поездок Поленов привез зарисовки и эскизы, изображающие турецкий аванпост, местные селения и типы жителей (например, «Черногорец», Третьяковская галерея) и сцены лагерной жизни.

В промежутке между двумя поездками на Балканы, живя в Москве, Поленов вместе с И. Е. Репиным и В. М. Васнецовым увлекается русской стариной. Поленов задумывает картину «Пострижение негодной царевны» и в связи с этим исполняет превосходные в живописном отношении этюды кремлевских теремов. Характерны написанная в светлой белой гамме наружный вид «Теремного дворца» и «Золотая царицына палата» (оба — Третьяковская галерея), в изображении которой, как и большинства интерьеров теремов, господствует густая красно-золотистая гамма.

Однако не в батальной и не в исторической живописи и теперь ожидали Поленова успехи, а в обращении к «пейзажному, бытовому жанру». В этой области им были созданы в конце 70-х годов картины, которыми он и вошел главным образом в историю русской живописи и которые были проникнуты глубоко человеческими переживаниями. С 1878 года Поленов начал выставляться на передвижных выставках. Первыми показанными здесь картинами были «Московский дворик» и «Бабушкин сад». Обе картины изображают, в сущности, одно место (в Трубниковском переулке), взятое с разных точек. Деревянный ампирный домик, который мы видим в глубине «Бабушкиного сада», виднеется слева сбоку в «Московском дворике».

Картина «Московский дворик» (Третьяковская галерея) полна простой и ясной задушевной поэтичности. Тишиной, безмятежностью веет от этого заросшего травой и залитого солнцем дворика с обрамляющими его разнокалиберными постройками, с виднеющимися вдали куполами и колокольнями церквей, столь типичными для московского городского пейзажа того времени. Ясный летний полдень; лениво плывут в голубом небе облака и так же спокойно и медлительно протекает жизнь во дворе. Идет женщина с ведром, на траве играют дети, дремлет запряженная в телегу лошадь. И все это залито ясным светом летнего погожего дня, играющим на куполах и колокольне, высветляющим стену дома, белобрысые детские головки, сверкающим на дуге и колесах, на бревнах сарая. Поленов сумел поэтически воспринять простейший и будничнейший мотив, самый простой и прозаический вид показать зрителю как нечто свое, родное, близкое и милое, словно воспоминание детства. Понимая красоту как внутреннюю осмысленность явления, его содержательность и задушевность, Поленов в этом пейзаже как бы

раскрывает глаза зрителю, учит его видеть выразительность, и своим лирическим содержанием с его ноткой идилличности картина приводит на память стихотворение в прозе Тургенева «Деревня». Сравнивая картину с лучшим в ее основу этюдом с натуры (Третьяковская галерея), мы видим, что художник заменил вертикальный формат этюда на горизонтальный. Расширил охват пространства, все изображение приобрело ту стройность и симметрию композиции, при которой оно, несмотря на хаотическое нагромождение построек, смотрится в целом как ясное и спокойное. Горизонтальный формат внес в картину успокаивающую композицию равновесия вертикалей и горизонталей. При сравнительно большом количестве всякого рода деталей и фигурок картина не перегружена, в ней много пространства, и она легко воспринимается вся сразу. Художник удачно выбрал точку зрения несколько сверху и достаточно отдаленную, при которой в изображении при всей его сюжетности господствует пейзажная общность. Оно и кажется поэтому таким ясным и целостным. Эта особая картинность, которая придает обыденному виду некую значительность и как бы своеобразное зрительное утверждение, отличает «Московский дворик» от подобных картин передвижников.

В лиричности «Московского дворика», в его тихой, какой-то праздничной поэтичности большую роль играет ясный свет солнечного дня. Передавая его, художник пишет картину чистыми и светлыми красками, избегая темных, черных и коричневых теней. При красочности ее объединяет тональное начало. Картина строится на тонких градациях холодных серебристо-голубоватых тонов, которыми обозначаются белая стена дома, церковь с колокольней, выветленные части свешивающихся через забор кустов слева и особенно лопухи у колодца. Например, в изображении освещенной солнцем зеленой травы, желтеющих дорожек, колодца, белобрых голов ребятишек мы видим более теплую тональность. Их гармоническое сочетание помогает передаче света и воздуха, соответствует легкому ритму движения, пронизывающему изображение и придающему ему живую естественность. Это полотно Поленова было новым словом в русской пейзажной живописи и сыграло в ней большую роль.

Если при единстве жанрового и пейзажного моментов последний все же является ведущим в «Московском дворике», то «Бабушкин сад» (Третьяковская галерея) — это преимущественно жанровое изображение. Поленов добился в картине «Бабушкин сад» слияния человека с природой, единства их состояния. Картина сыграла в этом отношении также большую роль в русской живописи. Если старый ветхий дом и запущенность сада соответствуют состоянию старушки, связаны с ее воспоминаниями и прошедшей жизнью, то летний расцвет сада, буйность растительности и цветов подчеркивают молодость, свежесть девушки. Сочетание двух жизней, уходящей и расцветающей, совершенно в тургеневском духе и в напоминающей произведения Тургенева сюжетике непосредственно связано с пейзажем. Одухотворенность этого пейзажа, его лирическая содержательность, как и естественность человеческих чувств, — вот что и сегодня трогает зрителя и остается непосредственно ценным в

этой картине, лирика которой отлична от критического демократизма передвижников.

Колорит картины «Бабушкин сад» условнее, чем в «Московском дворике». Он также свободен от тяжелых тонов, но голубизна, которой передается свет, и лиловато-свинцовые тени менее естественны, нежели игра света и красок в «Московском дворике». Цветовая гамма «Бабушкиного сада» исходит преимущественно из того лирического содержания и тех эмоций, которые художник хочет передать зрителю. В нем есть нечто отвлеченно мечтательное и грустное, словно от какого-то видения, пусть и совершенно реального.

Композиция картины еще строже и уравновешеннее в кулисных планах, чем в «Московском дворике», хотя и кажется «случайной» в естественности изображения. С большим вниманием и интересом выписал художник листву деревьев и кустов, все цветы и листочки буйно разросшегося запущенного сада.

Эту тщательную разработку растительности, точное и вместе с тем свободное от сухости изображение листвы, цветов и травы, написанных очень красиво кистевым приемом и как бы «вылепленных» краской, мы видим в других больших пейзажах этого времени — «Заросшем пруде» (1879) и «Старой мельнице» (эюда и картина — 1880). Во всех случаях художник хорошо чувствует и передает пластически выразительно в этом выписывании травы, листочков и цветов жизненную силу природы, ее буйное цветение в заброшенных местах.

Реальная, но овеянная своеобразной романтикой поэзия природы с наибольшей силой и живописной красотой выражена в картине «Заросший пруд» (Третьяковская галерея). В ней интимное изображение паркового пейзажа в эюде «Пруд в парке» получило развернутое картинное решение. Но вместо ясной улыбочности за этого солнечным светом эюда дана задумчивая элегическая лирика. Ей служит и сопоставление светлых и погруженных в глубокую тень частей пейзажа. Поленов срезает вершины деревьев рамой, как бы приближает все изображение к зрителю. В этом пейзаже нет той отдаленности, общего зрительного охвата изображения, при котором пейзаж виден весь. Взгляд останавливается на берегу с его растительностью, на зеркале зацветающей воды пруда, на мостках, с тем чтобы устремиться в затененную глубину, к фигуре на скамье, а от нее к мощному стволу тополя, который мы опять-таки видим только частично, затем к нависшим над прудом деревьям и осоке, которые замыкают изображение. Таким образом, оно и фрагментарно, и замкнуто, но при изобразительной фрагментарности композиционно целостно и очень строго построено по параллельным планам. При всей интимности мотива пейзаж совсем не камерный, а напротив, он как-то особенно значителен в своей синтетической обобщенности образа. Простой мотив, проникнутый большими чувствами, глубокой, серьезной поэзией, приобретает и возвышенность. В этом пейзаже также усматривали «тургеневские мотивы». Сдержанная красочная гамма картины сильна и звучна в сочетании оливковой зелени, желто-коричневой почвы и увядающих листьев лилий на воде, теплого серого цвета ствола тополя и мостков. Растительность богато разрабо-

тана в переходах от светлого к темно-зеленому. И известная звучность красок, и строгая распланированность, и, наконец, тот момент романтичности, который ощутим в этом пейзаже, делают его в известном отношении родственными пейзажам Ф. А. Васильева.

Картина «Старая мельница» (Серпуховский историко-художественный музей) примыкает к «Заросшему пруду» передачей задумчивой тишины, красоты заброшенного уголка с буйно разросшейся растительностью. Мотив этот был распространен в живописи 70-х годов. К нему обращались многие художники. Лучше всего и поэтичнее он вышел у Васильева и Поленова.

Красив и пейзаж «Зима. Имоченцы» (1880, Музей русского искусства, Киев), написанный в пленэре, с выразительно использованным контрастом темных масс леса и изб с белым снегом.

Но при всех удачах в «пейзажном, бытовом жанре» Поленов не может им одним удовлетвориться. Его тянет к более глубоким сюжетам, к возвышенным идеям и к большим картинным композициям; ему хочется возвышенных классических решений в духе «большого искусства». Среди различных тем, на которые он выполнял в Париже эскизы, была одна, наиболее его привлекавшая, — тема «Христос и грешница». Он не оставил ее, как другие темы, а продолжал думать о ней и даже делать наброски. Уже в самом раннем эскизе композиции 1873 года заложено то решение, которое в развитом виде мы найдем затем в картине. Живописный эскиз 1876 года (Третьяковская галерея) дает цветовое решение. В его светлой гамме с господством белого цвета здание, на котором как бы движутся тени от деревьев и который оживляют зелень и мелькающие то тут, то там красные, желтые и другие цветочные пятнышки в одеждах персонажей, сказываются работа на пленэре, светоцветовые достижения Поленова в натуральных этюдах. Среди рисунков альбома балканского периода мы находим снова наброски к «Христу и грешнице». Наконец, в конце 1879 года — начале 1880 года Поленов окончательно решает осуществить свое намерение.

Он подходил к своему сюжету и его религиозному содержанию с реалистических позиций. Для него, как и для многих художников, писателей и критических толкователей евангельских легенд, таких, как, например, Э. Ренан, эти легенды представлялись рассказом о реальных событиях, которым потом церковь придала мистическое божественное истолкование. Поленов, по собственному его признанию, хотел изобразить легендарный евангельский рассказ как живую, реальную сцену, выявив его моральный, высокогуманный смысл.

В поисках достоверности обстановки и типов людей Поленов предпринимает в 1881—1882 годах путешествие в Палестину, побывав также в Греции и Египте. Из этого своего путешествия он привез много превосходных этюдов, преимущественно пейзажного, отчасти типажного характера. Лишь немногие из них были использованы в картине. То же, что было использовано, не породило нового, сравнительно с первоначальным замыслом, решения сюжета, а вошло в заранее созданную концепцию. Картина не могла не оказаться противоречивой и двойственной во всем своем идейном и художественном строе. Это обуслови-

валось в конечном счете самым пониманием Поленовым своего сюжета и тех идей, которые тот должен был нести в себе. Идеи оказались абстрактными и оторванными от живой современной жизни и ее интересов.

Реальное изображение и нравственное социальное истолкование евангельской легенды о Христе, начатое А. Ивановым, получило свое продолжение и развитие в искусстве многих художников-реалистов второй половины XIX века. Но они вкладывали в его образ современные им волнующие общественные идеи. Христос И. Н. Крамского — это символ мучительных раздумий человека о жизни и общественном долге, о борьбе добра и зла в мире. Христос Н. Н. Ге — носитель страстного протеста, голос человеческой совести, возмущенный злом и несправедливостью. Его трагедия — трагедия искателя истины в столкновении с грубо наслажденческим, циничным отношением к жизни. Олицетворением социального реформатора, раздираемой противоречиями, ищущей справедливости личности был и Христос М. М. Антокольского. Все они несли в себе в той или иной мере отпечаток разночинной революционной идеологии и ее противоречий или толстовского «бунта на коленях». Эти образы были живым укором и обличением стана «ликующих, праздно болтающих, обгаряющих руки в крови». Всего этого не было в Христе Поленова; в картине он выглядит мечтателем и созерцателем без тени активности и протеста. Поленов отказался от церковности, от официальной религиозной трактовки личности и деяний Христа, но не смог возместить животрепещущим современным общественным содержанием. Он, в сущности, не может сказать о Христе чего-либо большего, чем то, что он был мудрый и справедливый человек. Абстрактность содержания была родственна формальному пониманию темы в академизме. Поскольку реализм сводился здесь к вопросам не столько содержания, сколько формы, внешней правдивости изображения, постольку он мог ужиться с традициями академической исторической живописи. Она привлекает Поленова своей традиционной возвышенностью и красотой тем более, что у него нет той большой идейной основы, которая могла бы повлечь за собою новую возвышенность и красоту образов в их характерности, как это пытался осуществить Ге.

Все это сказалось и в образах, и во всем художественном строе картины (Русский музей), которая писалась в течение долгого времени и была окончена в 1887 году. Сопоставляя ее с ранним эскизом, видим, что Христос утратил свой юношеский характер, стал серьезнее. В чертах его лица, скорее арабского, нежели еврейского типа, и в одежде сказались наблюдения времени путешествия. Спокойное и благородное, оно, однако, маловыразительно и во всяком случае не может стать идейным центром этого большого полотна. Более выразительны типы первосвященника, грешницы и людей из толпы и совсем вялы и почти не охарактеризованы ученики Христа. Архитектура храма, скромно обозначенная в эскизе, приобрела в картине грандиозный и пышный характер. Своим великолепием она противоречит жизненной естественности сцены, кажется роскошной чуждой декорацией, как бы фоном, не участвующим в разъяснении сцены, ее настроения и эмоционального звучания. Лест-

ница храма, помещенная в центре картины, разделяет, как цезура, две группы, обозначающие как бы два мира — мир уличной, пестрой, буйной и мелочной жизни и мир возвышенного созерцания и философствования Христа с учениками. Но и фигура первосвященника отделена от толпы, ведущей грешницу.

Композиционная разработка первоначального эскиза свелась к классическому, академическому расчленению изображения на четко обозначенные группы, каждая из которых имеет свой фон, свой архитектурный задник. Характерно для противоречивости картины и то, что перенесение в нее материала пейзажных этюдов пошло по линии театральной эффектности. Высокие тополя, такие живые в этюдах, в картине выглядят кулисами. Архитектура, такая реальная в своей руинности, согретая солнцем и оживленная игрой света, в картине стала сухой и мертвенной. В колорите картины сказались впечатления от эффектов заката, окрашивающего розоватым светом здания и горы, чьи затененные места становятся фиолетовыми (этюд «Константинополь», Третьяковская галерея), рыжей окраски оливковой листвы тополей («Харам-Эш-Шериф», частное собрание, и др.). Белая серебристая красочная гамма эскиза 1876 года в оконченной картине заменилась более теплой, с преобладанием розового закатного освещения, коричневого цвета в одеждах, оливкового и рыжего в деревьях.

Однако, сравнивая картину Поленова с одноименной картиной академика Г. И. Семирадского, мы видим, насколько серьезнее, благороднее, содержательнее и художественнее произведение Поленова. Оно свободно от пустой маскарадности и эффектности Семирадского; художник стремится использовать лучшие традиции академического классицизма для создания идейной картины. Среди попыток возродить академическую «историческую живопись большую», которые предпринимались в это время, картина Поленова является самой значительной и серьезной. С ней можно сопоставить разве только «Смерть Нерона» В. С. Смирнова (1898). В то время как Семирадский и ему подобные обновляли академическую живопись главным образом чисто формально, используя приемы новых живописных течений, от пленэра до импрессионизма и модерна, Поленов наряду с новыми живописными приемами вносит и новое, реалистическое понимание исторической живописи новые идеи. Но отсутствие в них конкретности, социальной и эпохальной, не могло создать такой значительности содержания, которая соответствовала бы размерам картины, обилию в ней персонажей и аксессуаров. Отсутствие большой передовой, ведущей идеи сказалось и в вялости, неопределенности образов. Недаром картина была встречена критически в обоих враждующих художественных лагерях. Консерваторы и академики видели в ней профанацию религии, нигилистическое отношение к сюжету, демократы же — И. Е. Репин, В. В. Стасов и другие — критиковали за малую содержательность и черты условности. Попробовала картина В. С. Гаршину, стоявшему на близких Поленову этических позициях, и В. Г. Короленко. Сам Поленов не был вполне удовлетворен картиной. Но он не отказывается от своей задачи и продолжает работать до 1909 года над евангельской тематикой, создавая серию картин «Жизнь Христа». Для

нее он повторяет в малом виде и картину «Христос и грешница». Для этой серии Поленов предпринял новое путешествие на Восток в 1899 году.

Картина «На Генисаретском озере» (1888, Третьяковская галерея) — лучшая среди произведений Поленова на евангельские темы. Ее художественные качества и цельность достигаются за счет утраты в ней религиозного содержания и нравственной проповеди. Изображая благородного и красивого человека, задумчиво идущего по берегу озера, она, в сущности, решается скорее в традициях «пейзажного, бытового жанра», нежели религиозно-исторической живописи. Состояние мечтательной задумчивости путника, тихое, плавное движение его словно плывущей фигуры гармонически объединяются с предвечерней тишиной и спокойствием широко раскинувшегося водного простора озера, чья гладкая поверхность лишь слегка рябиты у камней берега. Удлиненный горизонтальный формат картины, в котором Поленов следует модным тенденциям к декоративности, не только позволяет дать большой разворот пространства, но и придает возвышенность, монументальность пейзажу. В колорите картины Поленов хорошо использовал свои наблюдения над пейзажем во время первого путешествия на Восток и полученные им новые красочные впечатления. Колорит картины решается на сочетании двух цветовых гамм: теплой гаммы коричневых камней, верхнего одеяния путника, розовых с фиолетовыми тенями гор вдали и холодной — голубого неба и воды. Теплая тональность, кроме того, лежит как бы сверх всего изображения, поскольку изображается вечернее освещение. Тем самым происходит как бы переливающееся движение цвета. Оно оживляет слишком ровную окраску предметов, сообщающую живописи картины своеобразную «эмалевость». В этом так же, как и в формате, сказывается тенденция к декоративности.

Сказанное делает для нас понятным, что этюды из первого путешествия на Восток в чисто художественном отношении стоят выше тех картин, ради которых они предпринимались. В этих своих работах Поленов выступает как первоклассный мастер законченного, отработанного этюда с натуры. Большинство из них носит пейзажный характер и снова свидетельствует о Поленове как о выдающемся пейзажисте. Поражают в них свобода и непосредственность овладения мотивами самого различного, впервые увиденного пейзажа чужих стран. Конечно, нельзя было бы требовать, чтобы в них заключались то большое внутреннее содержание, та душевность, которой отмечены глубоко пережитые, с детства знакомые и любимые мотивы русской природы. Но в изображении зданий и пейзажей Греции, Египта, Константинополя и Палестины Поленов показывает себя человеком, обладающим тонкой восприимчивостью красоты и выразительности самой различной природы, умеющим понять и верно истолковать характер данного вида. Обращает на себя внимание не только эта восприимчивость, но и мастерство, сказывающееся в умении выбрать характерный объект и точку зрения на него, аспект его изображения. Так, замечателен этюд «Парфенон», написанный в пасмурный день и привлекающий благородством серебристой гаммы. Поленов сумел почувствовать и передать в

этом этюде печальную величественность и героический характер прекрасных античных руин храма, как смог он изобразить и красоту согретых солнцем, золотящихся, словно прозрачных, мраморов «Эрехтейона», рисующихся на голубом небе. Этюды писаны в чистой красочной палитре. Этюд «Бейрут» (все три Третьяковская галерея) привлекает красотой и мягкостью разноцветной гаммы, а этюд «Харам-Эш-Шериф» (частное собрание) игрой солнечного света и тени, мягкостью трактовки старых камней здания, слегка окрашенных зеленым тоном от деревьев. Как разнообразно изображает листву Поленов в различных этюдах, от светло-серебристых на ярком свету зелени олив («Олива в Гефсиманском саду») до темно-оливковой и рыжей («Асуан. Сикиморы на берегу Нила»). Он пишет свои пейзажи, залитые ясным полуденным солнцем («Развалины Тель-Хум») и освещенные розовым светом заката («Константинополь»). Очень красив по цвету и тону, по ощущению этюд «Нил у Фиванского хребта» (все — Третьяковская галерея). На фоне голубого неба выделяются розовые с фиолетовыми тенями горы, а на них в свою очередь — сочная зелень пальм и кустов. Хорошо написаны вода и отражения в ней.

Выразительны и типажные этюды, в которых проявляются гуманистический интерес и теплая симпатия к самым простым людям, в том числе к детям («Нубийская девочка», «Еврейский мальчик из Тивериады», данные без всякой идеализации). Характерна выполненная позднее в 1884 году «Голова еврея из гетто», вошедшая в картину «Христос и грешница». Очень красивы этюды «Погонщик ослов в Каире» в голубой одежде, сочетающейся с шоколадного цвета лицом и теплым серым фоном, «Арабский мальчик. Каирский проводник», написанный в монохромной серо-коричневой теплой гамме, и др. (все — Третьяковская галерея). Эти этюды, так же как и пейзажные, впечатляют своей свободой от туристской поверхностной погони за необычным и экзотическим. Без высокомерия европейца, просто и естественно, привлеченный выразительностью увиденного, изображает художник арабов и евреев, классические руины и египетские знойные пейзажи. Все имеет свой смысл, свою правду природы.

Тонкое переживание природы и свободную естественность ее живописной передачи Поленов развивает в своих пейзажах, выполненных в 1880-х годах. В широкой манере письма написаны этюды «Река Воря» (1882, частное собрание) и «Обрыв. Жуковка на Клязьме» (1883, Третьяковская галерея), привлекающие и интимной прелестью мотива, и живым дыханием природы, и красивой тональностью живописи, сочетающей разнообразие зелени с коричневым цветом берега. Полон лирического обаяния этюд «Пруд в Абрамцево» (1883, частное собрание), очень красивый и тонкий по живописи. В большом законченном этюде «Деревня Тургенево» (1885, Музей-усадьба В. Д. Поленова), своей отработанностью образа и композиционной слаженностью тяготеющей к картине, Поленов дает образ деревенской природы, лиричный в своей интимности и вместе с тем развитой повествовательности.

Одновременно с этим в пейзажах Поленова со второй половины 1880-х годов появляется стремление к возвышенному строю,

к наполнению образов русской природы большим содержанием, в котором сказались философские и житейские раздумья. Здесь проявляется то влечение к большому искусству, которое двигало художником в работе над библейскими темами. Ища его на этот раз в живой действительности, в той родной природе, которую он так глубоко понимал, Поленов создает образы, полные больших чувств и идейной выразительности. Таков его пейзаж «Осень в Абрамцево» (1890, Музей-усадьба В. Д. Поленова) с его световыми и цветовыми контрастами. Таков полный возвышенной и сдержанной печали пейзаж «Ранний снег» (1891) с его широким образом природы. В нем простой натурный мотив, взятый с высокой и далекой точки зрения, панорамически растянутый на удлинённой формы полотне, приобретает особую значительность и картинную обобщенность. Поленов в это время работает над далевыми, пространственно разведутыми пейзажами, и «Ранний снег» — один из лучших образцов такого монументализированного пейзажа. Художник наполнил глубоким лирическим содержанием это изображение далекого пейзажа с его рекой и оврагами, с рыжей, еще не облетевшей листвой деревьев в сочетании с белизной слишком рано выпавшего снега. Печальна эта отходящая к зиме природа под тяжелым серым небом, но в ее тишине чувствуется большая внутренняя сила. Ее лирика звучит широко и уверенно. И в расплывчатости пейзажа, и в его формате, и в общей значительности изображения сказывается опыт работы над полотнами исторического содержания. Если в картине «Христос и грешница» традиции академические оказались сильнее реалистических, то здесь, напротив, реализм приобретает возвышенный характер, используя лучшее из старых традиций картинно построенной композиции. То, что в изображении чужой природы в картине «На Генисаретском озере», да еще осложненной нравственной дидактикой, звучит холодно и несколько декламационно, то проникнуто теплой сердечностью и живой естественностью в «Раннем снеге». Наряду с картиной «Заросший пруд» это полотно является одним из значительнейших и глубоких пейзажных образов, созданных Поленовым.

Сопоставление и противопоставление столь разных картин, как «На Генисаретском озере» и «Ранний снег», правомерно потому, что в самый разгар работы над картиной «Христос и грешница», обозначающей наибольшее отдаление Поленова от линии развития передвижнического критического реализма, он пишет картину «Больная» (1886, Третьяковская галерея), в которой снова наиболее с ним сближается. Сравнение первоначального небольшого полотна (Третьяковская галерея) с окончательной картиной показывает, как внимательно работал над ней Поленов, ища наилучшего выражения гуманистической темы. В сцене с лежащей на постели больной девочкой и грустящей у окна женщиной проявились любовь Поленова к людям, его мягкий характер, его сочувствие несчастью и страданиям человека. Окутывающий комнату сумрак, теплый мягкий свет лампы, прикрытой абажуром, хорошо передают настроение сцены, атмосферу комнаты тяжелобольной. Сумрак скрадывает фигуру женщины около синеющего рассветом окна, свидетельствующего о бессонно проведенной ночи; эта фигура более отчетливо была

видна в первоначальном эскизе. Таким образом Поленов заглаживает жанровый, повествовательный момент, усиливая эмоциональную трактовку сюжета. В этих целях он погружает в тень головку больной девочки, освещая лишь края постели и бессильно свесившуюся руку. Игра света и тени передаст ощущение тягелого забытья и сильного жара больной. Картина превосходит по живописи. Большое дарование и высокое живописное мастерство Поленова сказываются в том, как исключительно реально и пластично написаны натюрморт на столике, подушка, одеяло и рубашка больной. Так пластично, с такой силой живописной лещки умел писать предметы в это время только Репин.

Трактующая очень распространенный в передвижнической живописи мотив, картина эта отличается лаконизмом и своеобразной монументальностью. Характерны ее большой размер и крупный масштаб изображения, которое словно вплотную придвинуто к зрителю. Здесь снова сказывается работа над большой исторической картиной, которую вел в это время Поленов. И снова, как в «Раннем снеге», мы видим плодотворность использования старых традиций, когда они подчинены общей реалистической концепции и придают величавость реальной, жизненной картине, очищая ее в высоком и благородном строе своего обобщения от прозаизма.

Поленов много занимался декорационной живописью. Начало было положено участием его в постановке живых картин в боголюбовском кружке в Париже. В конце 1870-х годов, живя в Москве, Поленов входит в кружок художников, собиравшихся у известного мецената и любителя С. И. Мамонтова в его московском доме и в имении Абрамцево. Здесь Поленов совместно со своей сестрой увлекается русской стариной и народным искусством, участвует вместе с В. Васнецовым и другими во всякого рода строительных и других затеях, в том числе и домашних спектаклях. Он пишет декорации к пьесам самого Мамонтова «Алая роза», «Иосиф» и др., а для одной из них — «Призраки Эллады», кроме декораций, сочиняет даже музыку, сам выступает как актер.

Позднее Поленов выполняет декорации к постановкам выросшей из домашних спектаклей Мамонтовской частной оперы. Всего за время с 1878 по 1884 год им было оформлено до десяти постановок, в том числе опер «Русалка» и «Орфей». К работе над декорациями Поленов привлекал молодых художников И. И. Левитана, К. А. Коровина, В. А. Серова, положив, таким образом, вместе с В. М. Васнецовым, работавшим также и в Мамонтовском кружке, и в театре, начало новому этапу в развитии русской декорационной живописи. С Васнецова и Поленова начинается понимание декорации как большого искусства и как неотъемлемой составной части образов сценической постановки. Поленов внес в театральную декорацию приемы пленэрной живописи, развитые затем К. Коровиным. О декорационных работах Поленова дают представление сохранившиеся акварельные эскизы. Они интересны и как образцы высокого мастерства Поленова-акварелиста. Он был также хорошим рисовальщиком. В основе его работ лежит крепкий, мастерский уверенный рисунок.

С 1882 года по 1894 год Поленов преподавал в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, сменив здесь А. К. Са-

врасова в руководстве пейзажной мастерской. Прекрасный педагог и чуткий человек, Поленов способствовал формированию И. И. Левитана, К. А. Коровина, А. Е. Архипова, С. В. Иванова — очень различных по характеру своего творчества художников. Насаждая в своем преподавании реализм и пленэрную светлую живопись, Поленов не навязывал ученикам какой-либо своей манеры, а тем более своего мировоззрения, ценя в них свежесть и самостоятельность видения. Чуткая отзывчивость ко всяким искренним увлечениям и интересам в искусстве, симпатии к молодежи и ее дерзаниям проявились и в деятельности Поленова как одного из влиятельнейших руководящих членов Товарищества передвижников. Он боролся здесь с настроениями рутинного, ограниченного понимания реализма, боязни новых исканий, которые имели место в конце 1880—1890-х годах в среде художников старшего поколения. Ему обязаны поддержкой молодой Левитан, Серов, Нестеров и другие, чьи картины он отстаивал для показа на передвижных выставках. О широте его художественного восприятия свидетельствуют внимание и помощь таким различным молодым художникам, как С. В. Иванов, М. А. Врубель и В. Э. Борисов-Мусатов.

Благородный характер, передовой образ мыслей Поленова, его отвращение ко всякому злу и насилию выразились в демонстративном отказе одновременно с Серовым от звания академика в знак протеста против «Кровавого воскресенья» 1905 года. Живя на Пресне, в центре декабрьского вооруженного восстания, Поленов сделал ряд зарисовок, в том числе и уличных баррикад.

В 1910 году художник организует народный театр, так называемую «Секцию содействия фабричным и деревенским театрам при Обществе народных университетов». Поленов работает с рабочими и беспризорными подростками, ставит с ними спектакли и устраивает самодеятельные концерты. Для рабочего и деревенского театра им был создан новый тип упрощенных декораций и сделаны их образцы. В этом последнем начинании Поленова как бы слились его педагогический дар, его стремление к просветительской деятельности и его театральные-декорационные увлечения.

Если Поленов своими работами внес на сцену в театральную декорацию принципы живописи, высокого искусства картины, то и обратно, в его живописи часто обнаруживается декоративное начало. Так, почти как майолика звучит переливами красок небольшое полотно «Барка», декоративная переработка, возможно, натурального изображения (1874—1887, Третьяковская галерея). В некоторых этюдах кремлевских теремов (например, «Выход из покоев на Золотое крыльцо», Третьяковская галерея) чувствуется декоратор, как и в архитектурном фоне картины «Христос и грешница» и в ряде других работ. В свои театральные декорации Поленов любил вводить сложные формы архитектуры Востока или средних веков. Свообразным сочетанием театральные-декорационной живописи со станковой явились те диорамы, которыми Поленов увлекался в последние годы своей жизни, проведенные в имении Борок под Тарусой, где он поселился в 1890 году. Эти диорамы служили просветительским целям.

Но главным до конца жизни осталась пейзажная живопись. Здесь Поленовым было создано немало хороших произведений, таких как «Вид на Оку» (1892, частное собрание) и в особенности «Золотая осень» (1893, Музей-усадьба В. Д. Поленова) с ее широтой пейзажа, радостным и торжественным звучанием красок осенней природы. Интересны этюды из его поездок в Западную Европу в 1900-х годах и ряд пейзажей окрестностей Бехова. В картине «Разлив на Оке» (1918, частное собрание) с ее далевым пейзажем перед нами одно из последних решений больших и возвышенных в своей спокойной силе образов природы.

В пейзажах Поленова последних лет возрастает стремление к непосредственности воспроизведения природы, широкая манера письма, но слабеет рисунок и тонкость красочной гаммы сменяется более яркими и резкими отношениями.

Мы видели, как многогранно и порою противоречиво было творчество Поленова, сочетая в себе разные начала. В своих лучших проявлениях оно составляет ценную и своеобразную страницу в истории русской реалистической живописи. Само стремление Поленова связать реализм с традициями академической школы интересно и весьма поучительно. Если ему не удалась и не могла удасться попытка вдохнуть новую жизнь в традиционную историческую академическую живопись, то в своих больших пейзажах и таких картинах, как «Большая», он показал ценность и полезность использования лучших сторон классической картинности, ее высокого строя и возвышенного отношения к изображаемому.

Художественная и общественная деятельность Поленова была проникнута гуманизмом. В ее основе лежали глубокое уважение и любовь к людям. Он стремился к просвещению и хотел, чтобы искусство было средством духовного воспитания. Все это роднило Поленова с демократическим искусством передвижников. Он был членом Товарищества и выставлялся на передвижных выставках, лучшие его полотна близки картинам передвижников. Но все же искусство Поленова отличалось от критического реализма своим образным строем. В развитии русского реалистического искусства второй половины XIX века Поленову принадлежит особое место.

Характерна собственная формулировка Поленовым задач и общественной роли искусства. «Мне кажется,— писал он В. Васнецову,— что искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами да злодействами, то уже жить станет слишком тяжело»². Это высказывание надо понимать не как проповедь идеализирующего искусства, противопоставляющего свою красоту уродству жизни, а как стремление красотой искусства гуманистически воспитывать людей. Поленов любил жизнь в ее светлых проявлениях, близких его благородной душе, но его гуманизму был далек демократический, критический, социальный пафос. Широкий в своих воззрениях на искусство художник-реалист, Поленов оказался в числе тех мастеров, в творчестве которых традиции реализма были донесены до Великой Октябрьской социалистической революции и вошли как одна

из многих и разных составных частей в сложение нового, советского искусства. Не случайно, а глубоко закономерно, что Поленов, понимавший искусство как дело общественного служения и нравственного воспитания, так много сил и любви положивший на развитие самостоятельного народного искусства, был одним из тех живописцев, которым было впервые присвоено в 1926 году звание Народного художника республики. Тем самым молодая Советская власть признавала заслуги Поленова перед русским искусством и русской культурой, воздавала им дань народной благодарности и уважения.

1
Письмо от 18(30) июня 1876 года.— *Сахарова Е. В.* В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М., 1948, с. 116.

2
Письмо от 8 января 1888 года.— *Сахарова Е. В.* В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, с. 243.

ПОИСКИ БОЛЬШИХ ОБРАЗОВ

В 1892 году Левитан написал вариант картины «Тихая обитель», получивший название «Вечерний звон» (обе — Третьяковская галерея). В этой картине изображен тот же Кривоозерский монастырь и так же за рекой. Но, сравнивая «Вечерний звон» с «Тихой обителью», мы находим совершенно иной в общем пейзаж, композицию гораздо более «сочиненную». Если в «Тихой обители» дело ограничилось внесением в натурное изображение некоторых иных деталей, то теперь «сочиненным» оказывалось изображение в целом.

В «Тихой обители» Левитан лишь заменил в монастырском ансамбле колокольню и, вероятно, в той или иной мере видоизменил первый план. Это были более существенные поправки, нежели небольшая переработка природы при ее воспроизведении по памяти в картине «Вечер. Золотой плес» (Третьяковская галерея). Они уже меняли само изображение, а не только композиционно его упорядочивали. Это было начало «сочиненности», но пока еще в натурном в целом пейзаже.

В картине же «Вечерний звон» Левитан делает дальнейший решительный шаг в этом направлении. Это — первый у него пейзаж, который не существовал как таковой в природе. Сравнение двух вариантов покажет нам, в чем была суть переработки композиции картины.

Кривоозерский монастырь сохранился и в новой картине как основной компонент, как центральная часть пейзажа. И здесь мы видим монастырский ансамбль за рекой и кусок ближнего берега с тропинкой и кустарником спереди. Но ставшую более широкой реку уже не пересекают лавы. Вместо них на первом плане изображен мостик, а на середине реки — лодка. Ее движение, а не лавы, соединяет теперь берега реки и вовлекает взгляд в глубину. Взгляд направляется расположением мостика, далее задерживается на лодке и затем следует по дорожке к воротам монастыря. Образованная этими тремя предметами ломаная кривая устремлена в обратную сторону сравнительно с лавами в «Тихой обители». Ансамбль монастырских зданий сохранился в новом варианте. Но эти здания стали более выступать из-за деревьев, ансамбль как бы «раскрылся» на зрителя, а дорожка, которая пропадала в кустарнике, теперь ведет прямо к воротам,

пристройка у пятиглавой церкви справа переместилась на другую сторону. Но главные видоизменения претерпел окружающий пейзаж. Берег спереди стал шире и глубже, река не только расширилась, но располагается слегка по диагонали: ее берег загибается слева вперед, а справа река делает крутой изгиб в глубину. Река обтекает рощу с монастырем, которая оказывается на мысу, на изгибе берега. Если в «Тихой обители» роща срезалась справа рамой, то теперь за ней открывается речная гладь с виднеющимся в глубине дальним берегом. Пространство, которое в картине «Тихая обитель», с ее фронтальным решением всех трех планов сразу охватывалось взглядом, заменяется более сложным — с многообразно расположенными планами. Отдельные части композиции настолько развиты, что приобретают известную самостоятельность, и общее является уже не слитным, а сочетанием переднего берега, реки с ее сложным изгибом, замыкаемым в глубине лесистым берегом, с колеблющимися отражениями деревьев и зданий и движущейся по воде лодкой и главного, центрального изображения монастыря в роще.

Откуда же взял Левитан это новое пейзажное окружение монастыря? Является ли оно выдуманным, то есть в полной мере «сочиненным» по различным этюдам? Обнаруженный в частном собрании в Чехословакии искусствоведом В. Фиала пейзажный этюд доказывает, что это не так. На этом этюде мы находим весь пейзаж «Вечернего звона» и в том же в основном вечернем освещении и красочной гамме, только без берега спереди и без монастырских зданий¹. Этюд датирован 1891 годом и, таким образом, выполнен, по всей вероятности, где-то в окрестностях Затишья. Таким образом, Левитан, работая над вариантом «Тихой обители», взял новый пейзаж так же с рекой спереди и с дорожкой, уходящей в рощу, прибавил к нему от «Тихой обители» передний берег, но убрал мостик, так как река и в натуре была гораздо шире. В этот пейзаж он вписал монастырские здания, ставшие теперь гораздо более открытыми. Любопытно, что, беря новый пейзаж, Левитан при выполнении картины выбросил имевшиеся в натуре и зафиксированные в этюде ели. Они были характерны для пейзажа Тверской губернии, но не для того волжского пейзажа, с которым был связан образ «Тихой обители». Перед нами раскрывается лаборатория художника. Создавая «сочиненный» пейзаж, он образует его из соединения двух натуральных изображений. В этом сказывается, конечно, традиции передвижнического реализма, где в основе пейзажа всегда лежал натуральный вид. Надо отметить, что Левитан сумел мастерски сочетать эти два мотива в своей картине и добиться впечатления общности и единства изображения, гармонии частей в целом. Но это уже гораздо более сложное целое, более богатое и развитое в своем содержании.

Чего же достиг Левитан новым пейзажным окружением, для чего оно ему понадобилось?

Бросается в глаза несравненно большая пространственность «Вечернего звона», сказывающаяся и в широте и в глубине пространства нового пейзажа, и в диагональности динамической асимметрии композиции. В новом пейзаже мы видим большие пространства воды и неба. Во фронтальной композиции картины «Тихая обитель» взгляд зрителя совершал, так сказать, только

один «путь», следуя по мосткам через реку, а там останавливался, как бы постепенно «завязая» в роще. Теперь взгляд движется по воде и в глубину к монастырю и вдоль течения реки, за поворот, погружаясь в открывающийся за ним дальний план. Да и в самом изображении монастыря есть возможность как бы углубиться туда, к воротам и дальше. Также и на первом плане можно от мостков перейти к двум лодкам, диагональное расположение которых уведет взор в левый угол картины, отвлекая его от монастыря в созерцании колеблющегося отражения берега. Само движение в глубину от мостков через реку, к воротам монастыря как бы возвращается назад двумя фигурками монахов, отражениями в воде и, наконец, лодкой. Она изображена как будто движущейся в глубину, но, расположенная на краю отражений перед гладью воды, как перед пустым пространством, естественно, кажется движущейся к нему, то есть вперед, на зрителя.

Зрительное единство, объединенность этого сложного, «сочиненного» пейзажа, который словно приглашает взгляд «гулять» по картине, как это было и в пейзажах 70-х годов, отличает от них «Вечерний звон». В этой целостности сказались предыдущие завоевания Левитана в изображении как бы мгновенно схваченной природы. Мы помним, что это единство, достигавшееся «правдой видения», было вместе с тем целостностью эмоционального переживания, «настроения», передаваемого как состояние природы. Оно, очень ясно и впечатляюще выступая в «Вечернем звоне», и создает единство пейзажа. Это единство огромного пространства, в котором заключены все отдельные «части», составляющие пейзаж. Это — пространство с высоким небом, с большой массой воды. Впечатление от нее усилено колеблющимися отражениями, благодаря которым к ощущению ширины реки присоединяется ощущение ее глубины. В этом пространстве ансамбль монастыря в роще стал только частью, пусть центральной, основного изображения. То умение поместить предметы внутри пейзажа, а не на его фоне, которое мы отмечали в картине «После дождя. Плес» (Третьяковская галерея), здесь получило дальнейшее замечательное развитие.

Целостность пейзажа образуется и единством его красочной гаммы. Превосходно сгармонированы фиолетовые облачка на небе с фиолетовым цветом переднего берега, различные оттенки зелени от темно-зеленой до рыжеватой, цвет неба, голубеющего наверху и желтеющего у горизонта, с переходами голубых, зеленых и рыжеватых тонов в воде. И вся эта так хорошо сгармонированная красочная гамма объединена одним золотистым тоном закатного освещения больше и органичнее, чем в картине «Тихая обитель». Колорит «Вечернего звона» не только интенсивнее и эмоциональнее, но и живописно тоньше. Левитан осуществляет здесь то, что лишь намечалось в картине «Тихая обитель», — органическое сочетание освещения с тональностью тех предметов, которые оно окрашивает. Так, золотятся белые стены собора и колокольни и сама по себе рыжеватая листва осенних деревьев. Золотой закатный свет заставляет как бы гореть все цвета, интенсифицируя и светлые, и темные. В этом предвечернем тихом закатном сиянии, в этой последней улыбке догорающего дня и заключается основное эмоциональное зву-

чание картины. Осенняя прозрачность воздуха и тишина сочетаются в ней с наступающим вечерним покоем. Это переживание состояния природы подчеркнуто названием картины «Вечерний звон». Оно привлекает звуковые ассоциации к зрительному восприятию, и это воспоминание о разливающемся над спокойной водой мерном, чарующем и грустно-спокойном вечернем звоне еще усиливает в нашем сознании переживание пространства. Оно кажется еще более всеобъемлющим.

Создавая новый вариант «Тихой обители», Левитан хотел в нем подчеркнуть, сделать более наглядной идею тишины и благостной красоты вдали от шумной жизни, развить эту идею². Он создал некий идсальный образ, в котором сочетались, сливались в гармонии и светлая радость природы, и благостный душевный мир бытия и чувств людей. Для выражения этого ему нужно было некое повествование, почему он и «сочинил» пейзаж из двух натуральных видов, ввел фигурки людей, плывущую лодку и т. д. Он стремился теперь к развитой сюжетности, но на новой основе эмоционально-лирического показа взамен жанровости саврасовских или Polenovских решений.

Нетрудно видеть в обеих картинах известную близость к проникнутой религиозной умиленностью трактовке русской природы в картинах современника и сотоварища Левитана — М. В. Нестерова. И не в установлении этой связи ошибка С. А. Пророковой в ее книге о Левитане, а в трактовке содержания как обеих картин Левитана, так и творчества Нестерова, как якобы уводивших от проклятых вопросов времени и отражавших обывательские настроения³.

Ни эти картины, ни творчество Нестерова не были уходом от трудных вопросов и переживаний своего времени, а как раз стремлением их так или иначе разрешить. Да и само художественное качество картин, их прелесть и поэтичность доказывают, что они не могли выражать идеалы «приуставшего обывателя». На обывательских идеалах, независимо от того — прямо или косвенно они восприняты художником, никакого вообще настоящего искусства построить нельзя. Этим идеалам отвечали не картины больших художников, как Левитан или Нестеров, какие бы ошибочные утопические мысли, чувства, настроения в них ни отражались, а пошлые салонные пейзажные картинки с их поверхностными эффектами и пустыми, внешне взятыми «настроениями». Таких картинок в то время, как и всегда, делалось немало. А раз перед нами произведения подлинного искусства, полные искренней поэзии, то критик обязан не вставать на легкий путь приписывания им вольной или невольной реакционности и отсталости, а решить трудный вопрос — почему большие художники волнения своего времени так именно выражали и что было в их картинах такого, что создавало их щемящую душу, печальную красоту, трогательную нас, людей другого времени.

При сопоставлении «Вечернего звона» с «Тихой обителью» поражает одно обстоятельство. Развивая в «Вечернем звоне» содержание картины «Тихая обитель», Левитан ради этого создал сложный, сочиненный пейзаж, ввел в него повествование. Ради этого и монастырь «раскрылся», стал лучше видимым. В него теперь даже можно войти. И вот при всем том и словно вопреки

этому изображению монастыря было отведено в картине гораздо меньшее место. Он оказался, как уже говорилось, частью окружавшего его пейзажа с огромным пространством. В самом деле, если в «Тихой обители» полоса леса с монастырем занимала по высоте одну четверть холста, то теперь она сократилась вдвое, приблизительно до одной восьмой. В картине «Тихая обитель» монастырь сделался основной деталью. Такая трансформация была совершенно естественна для подлинного пейзажиста, каким был Левитан. Развивая свою идею, он все больше решал ее собственно пейзажными средствами — как состояние природы. Небо, увеличенное пространство и вечернее золотистое освещение выражали это чувство тишины, покоя, задумчивой светлой радости бытия. Богатство колорита, золотистые краски вечернего освещения даже придавали картине известную праздничность⁴. То, что как противоречие в «Тихой обители» усмотрел А. Н. Плещеев, здесь, пожалуй, стало сильнее. Не о смерти, не об уходе от жизни, а о желании жить, но только жить тихо, мирно, красиво, задумчиво-мечтательно, говорит этот пейзаж.

Это переживание Левитан уже как чистый пейзаж передал позднее в картине «На озере» (1893, Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева). Малоудачная по живописи, картина эта все же характерна своим настроением. «Нестеровское» начало в ней выражено не менее, а, пожалуй, даже более определенно. Эту близость к Нестерову не в сюжете, а в самом чувстве природы, словно исполненной какого-то затаенного ожидания, несущей в себе некое поэтически-сказочное состояние, мы уже отмечали в картине «Осень. Мельница» (1888, Третьяковская галерея). В первую очередь именно в этом смысле надо говорить о «нестеровском» в пейзаже «На озере» и в картине «Вечерний звон», а не в смысле религиозных ассоциаций. Не для того, чтобы утвердить религиозное отрешение от мира и его зла, пишет Левитан «Вечерний звон», а скорее для того, чтобы выразить то «божественное нечто, разлитое во всем» в природе, о чем он писал еще с Волги Чехову в 1887 году⁵, создать радостный и светлый праздничный образ. Другое дело, что теперь, в начале 1890-х годов, в поисках этого «божественного», этой «души» русской природы Левитан обращается к религиозным ассоциациям, вернее, к той красоте народного творчества, которая была запечатлена в архитектуре и церковных песнопениях. Об этом увлечении именно поэтической красотой богослужения чуждой Левитану православной религии, напевов, евангельских легенд и говорит С. П. Кувшинникова в своих воспоминаниях.

Почему же все-таки обращается теперь Левитан к этой поэзии религии, хотя и внешне, эстетически воспринятой? Ответить на этот вопрос в общей форме нетрудно. Это было, как и у Нестерова, обусловлено в конечном счете определенными настроениями 80-х — начала 90-х годов. У Левитана же конкретно это могло быть навеяно работами Нестерова, попыткой решить задачу, следуя ему. Но какова же была сама задача? Вот что интересно, в особенности если припомнить, что «реакционная» и «обывательская» картина «Вечерний звон» писалась в том же 1892 году, что и «революционная», «гражданская» «Владимирка» (Третьяковская галерея). Не мог же Левитан так беспринципно,

в одном и том же году увлекаться то уходом от жизни, то «бурями жизни»⁶. В чем же дело? Прежде чем ответить на этот действительно трудный вопрос и для того, чтобы на него ответить, обратим внимание на то, с чего мы начали. «Вечерний звон» был «сочиненным» пейзажем, возвратом на новой основе к повествовательности. В этой картине «настроение» приобрело небывалую до того у Левитана определенность, конкретизировалось. Лирическое раздумье о жизни вообще выливалось в какие-то более определенные если не мысли, то, во всяком случае, переживания и эмоции.

Уже в картине «После дождя» мы отмечаем стремление Левитана дать обобщенный образ страны. Но если там он заключается в передаче самой обыденной действительности, изображенной в чистом «состоянии», без действия, то теперь это были уже нарочито выбранный сюжет и некая «событийность», хотя бы в самом состоянии природы, в «действенности» ее образа. Вместе с тем это было развитие тех моментов обобщенности образа, которые обозначали стремление к монументальной картинности. Итак: конкретизация образа природы как большая определенность лирического раздумья о жизни, внесение в него большей сюжетности, стремление к монументальности — вот те новые тенденции, которыми отмечен «Вечерний звон». Они, как увидим далее, проявляются и в других картинах Левитана первой половины 1890-х годов.

Левитан, который до того стремился к передаче самых простых и обыденных пейзажей, который преодолевал жанровость и сюжетный рассказ ради эмоционального показа, внешнее содержание ради внутреннего смысла, — теперь пишет ряд картин, в которых сюжетное начало играет весьма большую роль. В первой половине 90-х годов Левитан создает свои самые «литературные» по сложности сюжета и его идейной содержательности картины. И он в этом отношении был не одинок. В эти же годы Н. Н. Дубовской пишет монументальное полотно «Притихло» (1890), в котором выбирает драматический момент напряженного ожидания грозы и стремится создать монументальный эпический образ природы, как и затем в картине «На Волге» (1892). И. С. Остроухов от лирических образов, подобных «Золотой осени», приходит в том же 1890 году к монументально-эпическому полотну «Сиверко», в котором камерный подмосковный пейзаж приобретает возвышенность и суровую неприступность. К монументальной эпичности стремится и молодой А. М. Васнецов в пейзаже «Сумерки» (1889), а затем в поисках эпической широты, поэтичности и легендарной значительности образов природы обращается к мотивам Урала и Сибири («Сибирь», 1894). Достаточно внимательно всмотреться в сложность и необычайную многопредметность пейзажного фона «Видения отроку Варфоломею» Нестерова (1889—1890), чтобы понять, что перед нами явно «сочиненный», составленный из ряда «видов» пейзаж и что в этом пейзаже художник хочет дать синтетическую панораму, пейзажное лицо своей родины и вместе с тем передать идеи отношения человека и природы.

Теми же стремлениями проникнуты и другие работы Левитана первой половины 90-х годов, и в этом проявляется теперь идейность художника, в этом его отклик на мысли и пережива-

ния, волновавшие передовых людей конца 80-х — начала 90-х годов. Пейзажи Левитана этих лет социальны при всем различии своих сюжетов и мотивов, пускай и далеких иногда от событий современности. Но ведь пейзажист в первую очередь выражает свое время и служит осознанию современниками самих себя тем, какие переживания объективирует он в природе, какими глазами смотрит на нее и что помогает увидеть в ней. Вспомним, что в конце того периода творчества, когда Левитан совершал свои общие с другими художниками его поколения завоевания в области пейзажа «настроения» и «бессобытийного» изображения природы, ее образы стали наполняться новым социальным и философским содержанием. В цикле волжских работ Левитана произошло это развитие «бессобытийного» пейзажа в богатый внутренним содержанием показ типичных образов русской природы. На новой основе, новым живописным языком Левитан создает социальные в своем «лирическом раздумье» пейзажи. Эти пейзажи, как и полные такой же философской лирики и раздумий о жизни произведения Чехова, выражали мысли и чувства, которыми жили их современники, люди 80-х годов.

Ленин определил эпоху 80-х годов в России как время, «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследований»⁷. Ленин имел здесь в виду работу революционных мыслителей, подведение итогов опыта предшествовавшего революционного народнического движения и создание новой, революционной теории. Но это положение Ленина справедливо и в более широком плане. В эпоху политической реакции 80-х годов передовые люди различных убеждений мучительно стремились найти ответ на большие и сложные общественные и мировоззренческие, философские вопросы, которые перед ними выдвигала противоречивая, изменявшаяся под натиском новых отношений жизнь. Вопросы эти особенно обострились в начале 90-х годов, когда уже чувствовалось приближение новых явлений, когда началось пробуждение от «спячки». Общественное бедствие страшного голода 1891—1892 годов, участие в помощи голодающим широких слоев передовой интеллигенции, в том числе писателей и художников, во весь рост ставило вопросы о невыносимом положении народа, о бездарности и беспомощности правительства, о страшном зле эксплуатации, несправия, унижения людей, которыми полна жизнь⁸. Ведь недаром Чехов поехал в 1892 году на Сахалин, чтобы там воочию увидеть все ужасы бесчеловечного и бессмысленного гонения людей. В литературе высказывается мнение, что Чехов отправился на Сахалин потому, что решил сменить литературно-художественное творчество на публицистическое⁹. Мы в самом деле встречаем у Чехова несколько раньше мысли о том, что его работа писателя не нужна и бесполезна сейчас¹⁰. Но это не только отражало горькое сознание положения литературы в обстановке реакции, но и было истоком требования, чтобы писатель в изображении жизни проникался «сознанием цели». В начале 90-х годов Чехов считал, что лучшие из писателей изображают жизнь как она есть так, что в этом изображении вы «чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть и пленяет вас»¹¹.

Мог ли в этой обстановке такой чуткий человек, как Левитан не ощущать недостаточность этого простого лиризма? И вот естественно, что Левитан стремится сейчас уже к глубокому философствованию в своей пейзажной живописи. От лирических раздумий о простой жизни, обыденности ему хочется перейти к каким-то большим вопросам о самом смысле человеческого существования, о судьбе и месте человека в мире, о его отношении к природе.

Вместе с тем это было стремление к выявлению национального в облике русской природы. Конечно, образ в работах Левитана всегда был национален. И не только потому, что в них утверждались красота и выразительность родной природы. Для Левитана, ученика и продолжателя традиций А. К. Саврасова, как и для всех пейзажистов-передвижников, национальность пейзажа была связана с показом русской жизни. Мы видели, что эмоциональное содержание таких картин, как «После дождя. Плес», было своеобразным лирическим раздумьем об этой жизни. Теперь же, когда художника волнуют вопросы о самой сути человеческого бытия, он берется за сюжеты, в которых природа выступает не в повседневности, а в некоем значительном смысле. Если до того Левитан раскрывал «национальное» в тихих буднях медленно текущей жизни, то теперь ему, как и другим современникам, хочется найти его в больших монументальных образах.

В этой замене обычного и повседневного значительным и важным, в замещении лирического раздумья напряженными поисками ответов на «проклятые вопросы» и сама национальность приобретает характер специфической проблемы, требующей своего решения и утверждения. Размышления о смысле существования сливались с социальными переживаниями. Поиски больших идей связывались у Левитана с характерным для того времени особым интересом к национальному в жизни и в искусстве, с теми поисками художественного выражения «души народа», которые мы видим у В. М. Васнецова и в особенности у М. В. Нестерова. Именно по этой линии можно найти сходство «философских» пейзажей Левитана с работами этих художников, как можно найти точки соприкосновения их самих с некоторыми идеями Достоевского и Толстого¹².

Нестеров был современником и сотоварищем Левитана, художником более близким ему по самому стилю живописи с ее пленэризмом и «пейзажем настроения», а Васнецов уже для обоих был своего рода традицией. И Левитан и Нестеров искали национальное в природе в связи с вопросом о смысле жизни, об отношении человеческого бытия к вечной жизни природы. Но если Нестеров — по сути дела, «художник одной темы» — решал вопрос об отношении человека к природе как основанное на религиозном восприятии их слияние, то Левитан в своих поисках был гораздо разностороннее. Ему всегда была присуща огромная широта восприятия и эмоционального истолкования природы, охватывавших всю гамму человеческих чувств — от радости до печали, от оптимизма до утверждения жизни. Так различен он и в своих обращениях теперь к различным темам, разнообразным ассоциациям в стремлении к решению философских вопросов в пейзажных образах. Будучи шире Нес-

терова в своем мировоззрении, Левитан вместе с тем был менее определен в своих взглядах. Он не представлял, где можно найти искомое содержание жизни людей и бытия природы. Этого Левитан не знал, как не знал его великий друг и современник Чехов, как не знали этого и многие, многие другие выдающиеся люди, мыслители, писатели и художники той эпохи.

Революционное народничество с его героизмом и красотой подвига исчерпало себя, а нарождавшееся либеральное народничество с его «малыми делами» было убогим и бескрылым, оно не могло вдохновлять искусство. Вспомним, как высмеивал его убожество Чехов в «Доме с мезонином» и раскрывал это устами художника, в облике которого немало левитановских черт, соединенных с собственно чеховскими. Новое же рабочее движение и рабочий социализм были попросту неизвестны в интеллигентной среде. В этих условиях художники, как и другие мыслящие люди, метались между разными тенденциями, между интересом к общественной, гражданской проблематике, попытками продолжать социальный жанр передвижничества (С. В. Иванов, Н. А. Касаткин) и отходом от него то в лирическую бессобытийность, то в сказочность, то в религиозную патриархальную утопичность. Левитан, стремясь конкретизировать свои раздумья, найти большие философские образы, колеблется в своих исканиях, обращаясь к различным идеям и ассоциациям¹³. Отсюда возможность одновременной работы над «Вечерним звоном» и над «Владимиркой».

Первым опытом на пути создания национального образа в пейзаже было большое полотно «У омута» (Третьяковская галерея), написанное еще до «Вечернего звона». В нем Левитан стремится найти монументальный образ природы, исходя из переживания мира народных сказок и легенд. Такое истолкование природы было ему уже знакомо по картинам В. Васнецова, о воздействии которого на Левитана в его театральных работах и в раннем «Половодье» (1885, Художественный музей Белорусской ССР, Минск) мы говорили выше.

Картина «У омута» зародилась летом 1891 года, которое Левитан проводил вместе с С. П. Кувшинниковой в местечке Затисье Тверской губернии. Поблизости находилось имение Н. П. Панафидина, дяди Л. С. Мизиновой, с которой Левитан был знаком и дружен через М. П. Чехову. Левитан проводил тут вечера, а осенью, когда Кувшинникова уехала в Москву, даже переселился к Панафидиным. Левитан и Кувшинникова часто собирались с Мизиновой и семьей Панафидиных для совместных чтений, музицировали. Кувшинникова хорошо играла на рояле, а родственница Панафидиных Н. Баллас пела. Левитан в письме Чехову сообщал, как они совместно читали чеховские «Пестрые рассказы» и «В сумерках». «Здесь иногда, — вспоминала впоследствии Кувшинникова, — эти вечера окрашивались даже особым каким-то мистическим тоном»¹⁴. Н. Баллас вечерами на террасе распускала волосы и кричала по-совиному, как ведунья. «Получалось что-то совсем необычайное, и Левитан был в восторге»¹⁵. Недаром и одно из своих писем Чехову он шуточно подписывает: «Твой Левитан VII Нибелунгов». В этом балагурстве не случайно сочетание персонажа из чеховской

«Жалобной книги» (Иванов седьмой) с намеком на вагнеровский сказочно-мистический цикл. В самой шутке проскальзывают мир фантастически-сказочных идей, в который погружен художник, его тяга и интерес к эпическому.

Левитан, которому сначала не понравилось в Затишье, позднее, в июне, пишет Чехову: «С переменной погодой стало здесь интереснее, явились довольно интересные мотивы»¹⁶. Самым интересным оказался найденный Левитаном в окрестностях пейзаж с мельничной запрудой. Кувшинникова сообщает в своих воспоминаниях, что, когда Левитан писал с природы в имении Вульффов этот пейзаж, ему рассказали связанную с этим местом легенду об утопившейся девушке, легенду, якобы вдохновившую в свое время Пушкина на создание «Русалки». Вероятно, что эта услышанная им легенда отвечала тому, чего искал сам художник, и помогла ему уяснить для себя «настроение» пейзажа, дать конкретность его смутному переживанию.

Мы увидим далее, что работа над созданием по натурным этюдам картины пошла по линии придания пейзажу все большей мрачной тревожности и таинственности. Во всяком случае, можно сказать с уверенностью, что найденный на природе мотив заинтересовал Левитана сильнее, чем просто поправившийся ему пейзаж. Об этом говорит большая и сложная работа, сделанная художником сначала здесь летом на природе, а потом над эскизом осенью в имении Панафикина¹⁷. Об этой начатой картине, очевидно, и идет речь в письме Левитана Чехову, когда он объясняет свою задержку в Затишье тем, что «затеяны вкусные работы»¹⁸. О большом и увлеченном труде над «вкусной работой» свидетельствует то, что для нее были сделаны кроме первичного этюда (частное собрание) и второго этюда-эскиза маслом два рисунка, один — карандашом и другой — акварелью. Они не только дают представление о том, как упорно разрабатывал природу Левитан, превращая ее в картинный образ, но и позволяют в некоторой мере проследить направление поисков.

Большинство авторов, писавших в последнее время об этой картине (Ф. С. Мальцева, В. А. Прытков), располагали подготовительные работы над ней следующим образом. Сначала Левитан сделал маленький общий эскизный набросок тушью, потом с природы написал этюд и, возможно, рисунок с тщательной проработкой всех деталей, а затем писал картину. Такая последовательность основывается на словах из воспоминаний Кувшинниковой: «Сделав маленький набросок, Левитан решил писать большой этюд с природы, и целую неделю по утрам мы усаживались в тележку — Левитан на козлы, я на заднее сиденье — и везли этюд, точно икону, на мельницу, а потом так же обратно. Затем с моим отъездом в Москву Панафикины предложили Левитану перебраться к ним, в Покровское, и тут в отведенном ему под мастерскую большом зале он и написал свою картину»¹⁹. Но если С. А. Пророкова, прямо следуя за Кувшинниковой, считает картину исполненной в Покровском, то Мальцева и Прытков правильно полагают, что в Покровском писался только эскиз (частное собрание), а большая картина выполнялась уже в Москве зимой 1891/92 года. Но этюдов было два, и трудно сказать, натурным или уже писавшимся в имении Панафикиных был тот, который обычно сравнивают с картиной. Что

же касается последовательности рисунков и этюдов, нельзя не обратить внимания на то, что набросок тушью (местонахождение неизвестно, сохранилось фото) ближе к картине, чем рисунок карандашом (Третьяковская галерея). В последнем мы находим некоторые детали (например, доску за плотиной справа), которых нет в картине. Кроме того, первый план в наброске также сокращен, как мы это видим и в картине. При этом в то время как в этюде-эскизе небо ясное — в наброске на нем намечены облака, как и в картине. Можно думать, что набросок тушью представляет собой решение задачи не общей композиции, а тех эффектов освещения и контрастов темных и светлых пятен, которые интересовали Левитана, когда он писал картину. В самом деле, сравнивая ее с этюдом-эскизом, мы отмечаем два момента. Одно касается композиции, другое — освещения. Композиция становится компактнее. Внимание зрителя более сосредоточивается на самой плотине, и усиливается влечение его взгляда в глубину, в частности, заворот за кустарник в таинственный сумрак рощи. Спокойное освещение этюда сменяется напряженным. Небо в картине становится облачным, его отражение в воде более интенсивным; из легкого свечения превращается в эффектные блики на ряби воды. Общий колорит темнеет: светло-желтый цвет закатного освещения на небе и в отражениях вытесняется оранжеватым, темнеет цвет зелени и вся красочная гамма оказывается глуше и темнее. Несомненно, эти изменения обусловлены стремлением усилить тревожность и мрачность пейзажа. Для этого Левитану и понадобилось набросать акварель, в которой так резко и драматично звучат глубокие черные пятна теней по контрасту с освещенными местами.

Левитану удалось с большой впечатляющей силой передать в картине тревожную напряженность, вызвать ожидание каких-то событий или же, напротив, воспоминания о них. В этом реальном пейзаже налицо своя поэтическая сказочность. Недаром Нестеров говорит, что в нем есть «нечто пережитое автором и воплощенное в реальные формы драматического ландшафта»²⁰. Изображение заброшенной мельничной плотины проникнуто сумрачной поэзией, порождает ассоциации с «гиблым» местом, каким считается омут в народных сказках и легендах. Все тревожно и напряженно в этом пейзаже: и темнеющая зелень деревьев и кустов, и несущиеся по небу темные фиолетовые облака, и желтая в свете заката вода, по-разному, но равно драматичная и в стоячем зеркале справа и в тревожной ряби слева. Доски и бревна плотины в своей перспективе влекут взгляд зрителя в глубину, где начинающийся настил гати заворачивает за кустарник. Кажется, что кто-то только что прошел по этим доскам и скрылся за кустами. Полно настороженности все состояние этого вечеряющего, погружающегося в сумерки пейзажа. Его «настроение» — это предчувствие какой-то беды, смутное ощущение чего-то мрачного, наложившего свой отпечаток на природу.

Традиции васнецовской сказочной трактовки пейзажа, как и его станковой монументальности, ясно чувствуются в этом произведении художника. Но они не просто взяты Левитаном со стороны, а органически спаяны с его собственным творчеством.

Здесь вспоминаешь не только поиски эпичности и монументальности еще в раннем «Половодье», но и те настроения, которыми проникнута мрачная поэзия «Вечера на Волге» (Третьяковская галерея).

В самом деле, в письме Чехову из Затишья мы читаем: «В предвещающие мрачные дни, когда охотно сиделось дома, я внимательно прочел еще раз твои «Пестрые рассказы» и «В сумерках», и ты поразил меня как пейзажист. Я не говорю о массе очень интересн[ых] мыслей, но пейзажи в них — это верх совершенст[ва], например, в рассказе «Счастье» картины степи, курганов, овец поразительны. Я вчера прочел этот рассказ вслух С[офье] П[етровне] и Лике, и они обе были в восторге»²¹. Похвалы Левитана действительно замечательному мастерству пейзажа у Чехова естественны и понятны. В описании природы у Чехова и в ее изображении у Левитана было много общего. Но интересно в данном случае особое выделение рассказа «Счастье», а в нем «картин степи, курганов, овец». Эти пейзажные картины в рассказе Чехова не только связаны с переживаниями действующих лиц, но и противостоят своим величием и вечной неизменностью призрачности мечтаний людей о счастье, самой краткости их жизни: «...сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничной степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку: пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, ни интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую страшную тайну прячут под собой». Сходные мысли о величии природы и мизерности человеческой жизни, о вечности природы и бренности человеческих стремлений мы не раз найдем в письмах и высказываниях Левитана и, что важнее — в его работах. С ними мы в первый раз встретились в «Вечере на Волге» и с ними же в еще большей силе выражения встретимся в картине «Над вечным покоем» (Третьяковская галерея). Их подспудное присутствие чувствуется и в мрачно-тревожной поэзии «У омута» и отличает характер ее образа от васнецовского.

Эмоциональная выразительность картины в значительной мере создается колоритом. Но при всем том его едва ли можно назвать «тонко разработанным», как утверждает Ф. С. Мальцева²². Конечно, картина эта написана большим живописцем, и в ней мы видим мастерское решение трудной задачи колористического объединения в одно целое глухих зеленых цветов деревьев, серо-фиолетовых облаков и желтых тонов неба, отражений в воде, досок и бревен плотины. Левитан связывает цвет облаков с серым цветом бревен на берегу спереди, а цвет бревен и досок плотины делает как бы переходным между цветом неба и его ярким отражением в воде. Основным средством объединения цветов является, как всегда, тональность, гармония цветов по степени их светлости. Но эта тональная разработка картины грубее, чем в других лучших полотнах Левитана, таких как «После дождя» и «Вечер. Золотой плес». В ней нет той тонкости, порою почти неуловимых переходов тонов. Стоит хотя бы сравнить, например, сочетание теплых цветов глинистого берега с

зеленью травы в картине «После дождя» с грубоватым сочетанием их в картине «У омута». Конечно, в этой последней в целом Левитану удалось с большей убедительностью передать переходное время дня, гаснущий свет и наступающие сумерки и сделать эту передачу смены освещения средством выявления «настроения». Но то ли большие размеры полотна, то ли стремление к особой эффектности «настроения», но все получилось более внешним, чем это бывало раньше у Левитана. В картине нет того соответствия между степенью пластической рельефности предметов и обобщенности мазка кисти, той гармонии между общим и трактовкой частных, деталей, которая делает такой удивительно целостной картину «После дождя». Этим, возможно, было вызвано замечание Репина, что картина «для своего размера совсем не сделана. Общее недурно, и только»²³. В стремлении к конкретной определенности образа Левитан увлекся сюжетностью, меньше внимания уделив непосредственно живописному выражению «настроения». Свою новую живопись он тут в известной мере подчиняет старой системе передвижнического пейзажа 70-х годов. Характерно, что, в то время как Репин писал, что «Левитана большая вещь мне не нравится»²⁴, А. А. Киселев был от нее в восторге: «Левитан просто чудо как силен в новой картине «Омут»²⁵, — сообщал он художнику Г. Ф. Ярцеву. Третьяков же, купив картину, попросил Левитана (возможно, по совету Репина) переписать в ней воду. Левитан отвечал Третьякову весной 1892 года: «Не подумайте, что я забыл Вашу просьбу и мое собственное сознание исправить воду в моем «У омута». Я не решался переписывать его до той поры, пока не проверю этот мотив с натурою. Теперь напишу несколько этюдов воды и в конце мая приеду в Москву и начну переделывать картину»²⁶. Возможно, тогда же Левитан и датировал картину 1892 годом. В самом деле, если она уже появилась на XX Передвижной в феврале 1892 года²⁷, то вряд ли она не была закончена зимой 1891 года. В частности, этюды воды, сделанные для переписки картины, вызвали сомнение в месте ее написания. Сомнение это высказал краевед Н. В. Соловьев, утверждавший, что она написана летом 1892 года в селе Абакумове Владимирской губернии. Это недоразумение было убедительно опровергнуто в книге В. А. Прыткова²⁸. Но он неправ, считая картину «У омута», подобно «Тихой обители», «в известной мере синтетическим пейзажем»²⁹. То, что вода в картине переписана по этюдам, сделанным в другом месте, не меняло характера образа пейзажа, который есть не что иное, как в определенном смысле истолкованная художником, но все же натура. Это верно отметил Нестеров в цитированном отзыве о картине. В. А. Прытков более прав там, где он говорит о важности того, что этот пейзаж «выражает очень типичный для средней полосы России мотив»³⁰. Левитан и стремился найти национальный образ русской природы в выборе и истолковании типического мотива.

Кроме работы над мотивом «У омута» в Затишье Левитан писал и другие этюды, по которым были выполнены затем картины. Из них до нас дошел превосходный этюд «Осень» (Музей А. П. Чехова), сделанный, очевидно, с натуры в 1891 году. По нему уже затем зимой писалась картина «Октябрь» (Куй-

бышевский городской художественный музей). Этот этюд Левитан подарил Л. С. Мизиновой как бы в благодарную память о проведенном вместе лете, как и написал портрет хозяина имения — Н. П. Панафидина.

Этюд «Осень», изображающий опушку леса, проникнут тихой лирикой осеннего дня. Он превосходен по красоте живописи с ее тонкими отношениями и переходами зеленоватых, серых, коричнево-желтых и лиловатых тонов. Асимметричная композиция, придающая пейзажу жизненность и естественность куска природы, вместе с тем очень искусно уравновешена. Сдвинув большую центральную группу деревьев несколько влево, Левитан наиболее яркую по цвету ее часть — одетые в золотую листву маленькие березки — помещает в самом центре. Золото их листвы находит свое «продолжение» слева чуть ниже, в листве кустарника, и далее переходит на желтую выгоревшую траву, а вправо получает «отклик» в золотящихся верхушках деревьев в глубине рощицы. Напротив, серо-зеленоватым цветом сохранившейся листвы берез отвечают зеленые части травы справа внизу. Кроме того, меньший по протяженности прорыв в открытое пространство слева — более глубокий, чем больший по размерам, но зато менее глубокий прорыв справа. В общем получается очень крепкое построение, предметное и цветочное, которое и придает картинную устойчивость как будто бы случайному и в этой кажущейся случайности полному трепету изображению.

Как всегда у Левитана, очень тонко проведено цветом вовлечение взгляда в глубину. Именно там, в глубине, справа и слева от центральной группы деревьев, мы видим особенно тонкие цветовые отношения и переходы. И опять-таки, как всегда, именно в этом постепенном погружении взгляда в глубину, в ее раскрытии и развивается содержание лирического пейзажа. Оно — оптимистическое и бодрое, в нем нет осенней печали, но нет и особого выражения красочности осеннего убора природы. Скорее это — тихое и сосредоточенное состояние природы, переданное в сдержанной гамме. К сожалению, ее цветовые переходы упрощены в самой картине, лишившейся тем самым тонкости и сложности переходов «настроения», которыми так прельщает этюд.

С ним хочется сопоставить по живости и свежести восприятия природы и ее состояния этюд «Ранняя весна» (1892, Полтавский художественный музей). В нем превосходно передана весенняя влажность насыщенного испарения воздуха, которым словно окутано все изображение полянки с замыкающими ее строениями и лесом за ними. Этюд написан в широкой и свободной манере, с красивыми сочетаниями рыжих, серых и зеленоватых тонов. Особенно красивы рыжеватые рефлексы от стога сена на остатках снега.

Сравнивая картины «У омута» и «Октябрь», мы видим как бы два мироощущения, два отношения к природе, которые сочетаются у Левитана. Наряду с напряженным стремлением раскрыть в природе какие-то большие идеи и мысли, специфически истолковать «пейзаж настроения», он продолжает отдаваться и непосредственной лирике природы. И если в первом случае образ не только наделен чертами мрачности и скорби,

но и противопоставлен простой радости человеческого бытия, то во втором художник выражает его со спокойной ясностью и лирическим очарованием.

Кроме картин «У омута» и «Октябрь», на XX Передвижной выставке Левитан показал еще две картины: «Осень», с мотивом пруда, судя по описаниям в рецензии³¹, и «Лето», сюжет которой известен по воспроизведению в каталоге выставки.

Картина «У омута» была, несомненно, главной и наиболее значительной из экспонированных Левитаном произведений. Естественно поэтому, что в откликах прессы на работы Левитана на этой выставке речь идет преимущественно об этой картине. Отзывов в прессе было мало, в отличие от многочисленных откликов на «Тихую обитель» на предыдущей Передвижной, и они были куда более скупыми, а часто и вообще не очень одобрительными. Из петербургской прессы, в сущности, только второстепенная «Петербургская газета» в анонимной рецензии на выставку дала картине относительно положительную оценку³².

В московской прессе отзывов было больше, но и они носили сдержанный, а порою и двусмысленный характер, как, например, отзывы В. А. Грингмута и Н. А. Александрова³³. Отзыв Александрова, опубликованный в газете «Новости дня», отличается непониманием сути дела. Рецензент хвалит картину «У омута» за живописное мастерство и отрицает то, что составляло силу картины, — содержательность и действенность ее образа, в жертву чему художник принес многое и за что картину приобрел Третьяков. Последний оказался куда проницательнее рецензентов, чаще всего отмечавших хорошую передачу воды и бревен, то есть вслед за Александровым видевших ценность картины не в ее образе, а в степени верности воспроизведения природы. Напротив, Третьяков оценил этот образ и, может быть, при помощи Репина уяснил слабости передачи природы, как раз воды. С ним в этом, как мы видели, согласился и сам Левитан. Характерно, что даже В. И. Сизов, обычно хорошо понимавший работы Левитана, на этот раз тоже хвалил картину за ее натуральность³⁴. Лишь автор упомянутой в связи с картиной «Осень» рецензии, говоря о полотне «У омута», добавил к оценке верности передачи в нем природы, что «все это дышит», то есть почувствовал поэтичность жизни самого образа³⁵.

Если таковы были отзывы столичной прессы, то неудивительно, что произведение не было понято и в провинции, на юге России, куда отправилась XX Передвижная выставка. Рецензент газеты «Новороссийский телеграф» нашел его просто неудачным и натуралистическим³⁶, а рецензент «Киевлянина», подобно Грингмуту, считал эту картину лишь относительно более удачной по сравнению с «Осенью», в которой он усмотрел опасный для искусства «импрессионизм»³⁷.

Картина «У омута» — объективно значительное и содержательное произведение. Это, несомненно, одно из выдающихся полотен в передвижнической пейзажной живописи. Интересно и значительно оно и для исканий самого Левитана. Вместе с тем оно не может быть отнесено к числу его лучших работ, не является бесспорной удачей. В нем нет той органичности, того «единого дыхания», той непосредственной поэтичности и ее полного слияния с самой живописной плотью картины, кото-

рыми отличаются лучшие полотна Левитана. И если мы найдем все это в такой работе 1892 года, как замечательная «Владимирка», то, напротив, слабые стороны картины «У омута» станут яснее в сопоставлении с написанной в том же 1892 году картиной «Лесистый берег. Сумерки» (Калининская областная картинная галерея). Это тоже сравнительно большое полотно, с установкой на монументальность и значительность содержания образа. С картиной «У омута» его роднит общая сумрачность состояния природы, даже еще усиленная. Небо и вода становятся почти свинцовыми. Так же темна зелень леса, резко сопоставленная с красновато-рыжей глиной берега. Та контрастность сочетаний цветов, которую мы отмечали в изображении берега на первом плане в картине «У омута», но которая не играла большой роли в общей цветовой гамме, здесь начинает такую роль играть. Тем самым выявляется установка Левитана на эффектность, столь отличная от обычной скромности его тонкой живописи. Если в картине «У омута» монументальность связана со значительностью образа, полного таинственности и эпичности, то здесь, в изображении простого мотива, она кажется неоправданной. Ей противоречит и динамичность композиции с сильной диагональю уходящих в глубину, загибающихся реки и обрывистого берега. Подобные внешние приемы монументализации изображения говорят о том, что эта монументальная эпичность еще не пережита и не прочувствована до конца художником. Он ее еще не видит в самой природе, а, так сказать, «накладывает» на натуру. В картине «У омута» его спасала «литературная» содержательность самого мотива и связанных с ним легенд и вызываемых им привычных ассоциаций с человеческими судьбами. Здесь сам сюжет был сказочным и эпичным. В мотиве же «Лесистый берег» этого не было и потому монументализация его мало удалась художнику.

То же можно сказать и о картине «На озере» (1893, Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева). Беря, по сути дела, лирический и даже в известной мере жанровый пейзаж с его домиками на берегу и сушащимися сетями, Левитан размахом широко разлившейся спокойной воды озера, высокого неба над ним с легкими, спокойно и важно плывущими облаками стремился придать этому мотиву не присущую ему эпическую трактовку. Но эта трактовка простого и даже жанрового как большого и значительного не удалась художнику, и картина получилась внутренне холодной и живописно слабой, какой-то «пустой» в своей неоправданной пространственности. Перед нами снова внешнее «накладывание» образа на природу.

Но эти опыты, то более удачные, как в картине «У омута», то менее, как в картинах «Лесистый берег» и «На озере», не были напрасными. То, чему учился на них Левитан, привело его к такому большому достижению, как картина «Над вечным покоем». О ней речь пойдет позднее. Пока же обратимся к «Владимирке» (Третьяковская галерея), писанной в том же году, что и «Вечерний звон». Эта картина — одно из лучших творений Левитана, его всеми признанный шедевр. «Владимирка» замечательна тем, что ее глубокое общественное содержание выражено органически пейзажно и непосредственно. В отличие от занимательности мотива картины «У омута» и в особенности «Вечер-

него звона», их сюжетности, во «Владимирке» перед нами самый простой и заурядный мотив равнины с уходящей вдаль дорогой. Левитан здесь в создании образа природы вновь идет привычным и свойственным ему путем раскрытия большого внутреннего содержания в самом простом и обычном. Он отказывается от тех моментов отвлеченного мышления и нарочитости ассоциаций, от той «литературности», которые были в рассмотренных выше полотнах, и вновь вступает на путь непосредственного восприятия и живописно-лирического переживания природы. В ней самой, в этом ее переживании, в котором лирическое и пластическое начала составляют неразрывное единство, Левитан и находит волнующее его содержание. Мы уже отмечали, что, усиливая сюжетную наполненность мотива «Тихой обители», Левитан в «Вечернем звоне» пришел к более пейзажному решению, в котором сам монастырь оказался только частью общей картины природы. Именно в таком пейзажном решении и заключались поэтическая выразительность и ценность картины. Во «Владимирке» перед нами снова на первый взгляд как будто бы странное явление: наиболее социальное и «гражданское», глубоко идейно-содержательное произведение Левитана принадлежит к числу его наиболее простых по мотиву «чистых» пейзажей.

Пейзаж, действительно, очень прост. Широко расстилается по сторонам и далеко уходит вглубь типичная русская равнина. Там, вдали, у горизонта, белеет церковка, и синие дали соседствуют с яркостью ржаного поля. Низко нависло серое облачное небо, несущее дождливую погоду, а под ним по равнине тянется вдаль дорога с ее тропинками по бокам, протоптанными ногами многих и многих путников. Грустью веет от этого пейзажа и бесприютностью. Но вместе с тем в самой его широте, в его просторах и глубине, в том, как неуклонно движется вдаль дорога, преодолевая возвышенности почвы, пересекающую ее тропинку, — во всем этом есть нечто величавое и неотвратимое, как сама жизнь. Это пейзаж, который словно вечно существовал как лицо страны, как один из скорбных и вместе величавых обликов родины.

Одинокая фигурка странницы и придорожный голубец подчеркивают безлюдье и безмолвие пейзажа. Но они же, как и дорога, напоминают о людях, о тех, кто очеловечил эту землю и проложил этот скорбный путь. А обратившись к небу, мы видим на нем сложное движение облаков, клубящихся и куда-то плывущих. На небе словно разыгрывается какое-то действие. И все это вместе: просторы, неторопливый бег дороги, движение облаков — исполнено спокойного и величавого ритма. Пейзаж развертывается как некая симфония, в которой в образе природы передаются движение и смена больших чувств и мыслей. Перед нами, таким образом, тот же, в сущности, метод развития в пейзаже сложного движения переживаний, своего рода эмоционального, лирического пейзажного раздумья о жизни человеческой, какой мы видели в картинах, подобных «После дождя». Но его содержание уже гораздо значительнее и осознаннее. И здесь снова Левитан заставляет нас, постепенно углубляясь в пейзаж, замечать в нем все новые детали и подробности, в процессе этого углубления раскрывает нам постепенно, развивает его внутрен-

нее содержание. Во «Владимирке» сам мотив дороги, лежащий в основе изображения, делает это вовлечение зрителя в глубь пейзажа особенно действенным.

Если в картине «После дождя» в пейзаже разворачивалось лирическое философствование об обыденной жизни, то здесь это возвышенное раздумье о судьбах людей и страны. Камерная лирика стала эпической³⁸. Но она снова выражена не каким-либо особым сюжетом, а чисто пейзажно и «музыкально». Оттого картина и получилась гораздо более монументальной, нежели «У омута», несмотря на свой относительно небольшой размер. В ней монументальны сами чувства, эпичен и народен сам образ природы. Эта его эпичность конкретизируется названием картины, и, конечно, не случайно Левитан один-единственный раз написал на самой картине ее название «Володимирка». Это была социальная конкретизация самого по себе содержательного «исторического» образа природы. Нестеров совершенно справедливо называл «Владимирку» историческим пейзажем³⁹. Эта историчность образовывалась глубиной переживания и социальным осмыслением простого и обыденного пейзажа, подобно тому как в свое время Репин превращал в историческую картину бытовой жанр в своем полотне «Не ждали».

Это были, таким образом, историчность и философичность образа природы, его специфическое осознание как национального, идущие от самой жизни, от действительности, а не от тех или иных преднамеренных установок или мотивов, как в картине «У омута». И это различие тем более ощутимо, что именно история создания обеих картин представляется в воспоминаниях Кувшинниковой очень сходной. Левитан жил летом 1892 года в деревне Городок близ Болдино, Нижегородской железной дороги. «Однажды, возвращаясь с охоты, мы с Левитаном вышли на старое Владимирское шоссе. Картина была полна удивительной тихой прелести. Длинное полотно дороги белеющей полосой убегало среди перелеска в синюю даль... Все выглядело таким ласковым, уютным. И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога... — Пойдите. Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда». Кувшинникова цитирует далее строчки из стихотворения А. Толстого «Колодники», которое пришло на память Левитану, и заканчивает: «И в тишине поэтической картины стала чудиться нам глубокая затаенная грусть. Грустными стали казаться дремлющие перелески, грустным казалось и серое небо»⁴⁰.

Итак, опять сначала увлечение самим пейзажем, а потом использование связанных с данным местом ассоциаций, легенд, сказаний, поэтических произведений для полного раскрытия его внутреннего содержания. Но в данном случае процесс шел более глубоко и органично. Мотив дороги всегда влек к себе Левитана, и мы находим его в самых ранних его произведениях, таких как «Осень. Дорога в деревне» (1877) или «Дорога в лесу» (1881, оба — Третьяковская галерея). Вспомним, какую роль в настроении картины «Осенний день. Сокольники» (Третьяковская галерея) играл мотив уходящей вдаль аллеи, ее влекущей печали. Эту влекущую силу дороги Левитан с его тоскующей душой, с его нервной неудовлетворенностью чувствовал необык-

новенно сильно, много раз запечатлевал и до и после «Владимирки». Многочислен ряд этюдов с дорогами и дорожками то в поле, то в лесу, и нет смысла их здесь перечислять. И сама «Владимирка» была сильнейшим выражением этого «чувства дороги». С еще большей экспрессией оно было раскрыто позднее, в таких вещах, как «Шоссе. Осень» (местонахождение неизвестно) с мотивом стремительно убегающего вдаль полотна шоссе, или в двух работах того же 1897 года — этюде «Большая дорога. Осенний солнечный день» (частное собрание) и писанной по нему картине «Лунная ночь. Большая дорога» (Третьяковская галерея). Характерно, что, исполнив чудесный этюд дороги, осененной березами с позолоченной осенью листвой, Левитан затем в картине решил заменить день лунной ночью, чтобы ее чарами еще усилить эту зовущую душу вдаль силу дороги. Левитан, так хорошо знавший и любивший русскую литературу и поэзию, знал, конечно, и те многочисленные произведения, в которых поэты и писатели страны огромных пространств, дальних расстояний и долгих путешествий с такой силой и проникновенностью описывали и воспевали дорогу и те мысли и чувства, которые она вызывает. Сколько раз, быть может, перечитывал он это гоголевское: «Какое странное и манящее и несущее и чудесное в слове: дорога! и как чудна она, сама эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... Боже! как ты хороша подчас, далекая дорога! Сколько раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!»

И у Лермонтова, который был одним из любимейших поэтов Левитана:

Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень⁴¹.

Со времен пушкинской «Телеги жизни» стало традицией сопоставлять дальнюю дорогу с человеческой жизнью, использовать дорожные думы как размышления о судьбе людей и народа. Вспомним только «Дорожную думу» и «Тройку» П. А. Вяземского, «Элегию» Н. М. Языкова, «Дорогу», «Зимний путь» и «В телеге жизни» Я. П. Полонского, «В дороге» Н. А. Некрасова, тех «Колодников» А. К. Толстого, которые на Владимирском шоссе припомнились Левитану, «Странника» А. Н. Плещеева и т. д. вплоть до «Дорожной думы» А. Н. Апухтина, одного из любимых поэтов Левитана. Вот это-то традиционное для русского человека и привычное поэтическое восприятие дороги в связи с размышлениями о жизни и судьбе и позволило Левитану так органично, а не внешне воспринять ассоциацию, которую дало ему то, что увлекший его вид оказался знаменитой «Владимиркой», дорогой слез и скорби народной, дорогой, которая олицетворяла бесправие и угнетение народа, как бы сливалась с его горькой судьбой.

Выше уже говорилось, что писавшиеся в одном и том же году «Вечерний звон» и «Владимирка» были как бы крайностями тех

колебаний в поисках выражения больших идей в пейзаже, которые переживал Левитан. Сюжет Владимирки как социальная трактовка темы дороги, естественно, увлек Левитана в это время. Вспомним, что за два года до того Чехов ездил на Сахалин, и Левитан слышал его рассказы и читал его очерки. Вспомним, что в начале 1890-х годов С. В. Иванов пишет свой цикл картин на темы тюрем, ссылок и каторжных этапов. И характерно, что этот цикл он начинает изображением «Бунта в деревне» (1889) и студенческих волнений в Москве. Хорошо известен рассказанный И. А. Белоусовым анекдот о том, как Левитан подарил эскиз «Владимирка» Михаилу Чехову, учившемуся на юридическом факультете, с надписью «будущему прокурору», обидевшей его⁴². В более серьезной форме продемонстрировал Левитан социальное, гражданское содержание своего произведения тем, что преподнес его в 1894 году в дар Третьяковской галерее, незадолго до того переданной Третьяковым городу и ставшей окончательно публичным национальным музеем.

Еще современники видели близость настроения этой картины народной поэзии⁴³. В наше время также отмечалось, что образ дороги в картине Левитана близок тому, который мы находим в народной песне⁴⁴. По сути дела, это верно и свидетельствует о недаром исходил от «Колодников» А. Толстого, то есть от современной ему поэзии. Она питала его лирическое переживание мотива дороги. Поэтому он смог так органично трактовать свой пейзаж в привычном для себя плане лирического философствования. Поэтому «Владимирка» как бы непосредственно вытекает из картин волжского цикла и развивает в своих поисках лучшие достижения этих картин.

«Владимирка» — натурный пейзаж. Сравнивая картину с писанным с натуры этюдом⁴⁵ (частное собрание), мы видим не очень как будто бы значительные, но характерные изменения и добавления. Они еще раз показывают, что произведения Левитана были плодом большой и сознательно направленной на создание именно картины работы, а не просто фиксацией природы, даже если это и был натурный пейзаж. Этюд пленяет свежестью, проникновенностью и тонкостью живописи. Прекрасна его пленэрная гамма с ее цветовым единством и тонкостью отношений серо-палевых, холодных и теплых тонов. Эти палевые тона, которые мы видим в просветах неба между облаками и которые поддерживаются тонами дороги, исчезают в картине. Ее общий колорит темнеет, как это было в картине «У омута», освещение становится более сумрачным. Небо целиком завлакивается облаками. Темнеет и общий тон земли. Потемнение и земли и неба у горизонта усиливает влечение взгляда вдаль и устанавливает большую, чем в этюде, связь между небом и землей. Стремясь углубить пространство и вместе с тем внести некоторое разнообразие в изображение ровного уходящего поля в левой части, Левитан вводит в картину бывшую в натуре белую церковку и осветленную полосу ржаного поля⁴⁶. Пространство справа от дороги увеличивается, и придорожный голубец оказывается дальше от края картины. Из двух фигурок богомолка остается только одна, делаясь от этого более выразительной и играя большую роль в подчеркивании пейзажа.

Все формы становятся более обобщенными и вместе с тем более весомыми: облака на небе, кустарник слева, наконец сама дорога. Количество тропинок несколько уменьшается, но их направление приобретает большую определенность. Понижая горизонт, Левитан увеличивает небо, усиливая его выразительность, заменяя случайную разбросанность облачков в этюде их величавым и тяжелым движением, как бы снова возвращающим нас из этой дали, куда увлекла нас дорога. Она сама при низком горизонте становится словно видимой глазами путника и еще более влечет к себе зрителя. Весь ландшафт приобретает как бы «стелющийся» характер, подчеркивая грустную придавленность земли и суровую величавость неба.

Замечательная своим глубоким содержанием, непосредственностью своей сосредоточенно скорбной и вместе величественно-сдержанной поэтичности, «Владимирка» прекрасна и в чисто живописном отношении тонкостью своей благородной приглушенной гаммы зеленоватых, коричневых и серых тонов с лишь изредка данными цветовыми акцентами белой церковки, синей дали, осветленного поля, красновато-коричневого платочка странницы. И в цветовом и тональном решении «Владимирка» развивает волжские картины. В особенности надо отметить, как написаны земля и дорога. Прекрасно переданы каменистость дороги, ее отличие от тропинок. В изображении полей мы видим красивое сочетание различных оттенков зеленых и фиолетово-коричневых цветов как взаимодополнительных. Тонко согласованные в тональности, они вместе с тем гораздо сильнее и чище в цвете, чем соответствующие сочетания в картине «После дождя». Левитан, давно уже полностью овладевший тональной живописью, движется далее по пути цветописи. Развиваются и богатая сложность фактуры, применение разнообразных мазков и кистевых приемов⁴⁷.

Возвращаясь вновь к сравнению картины с этюдом, надо сказать, что отмеченные изменения в целом были продиктованы стремлением не только к картинности изображения, но и к его большей определенности, чем это, естественно, было в этюде с натуры. Отсюда и обобщение форм, и более темное освещение, и разработка облачного неба. Благодаря всем этим изменениям пейзаж и приобрел ту величавость, которая соответствовала его «историчности». Все эти изменения, так сказать, упорядочивали тот кусок природы, который во всей естественности воспроизводился в этюде. Он превращался в стройную композицию с выявленностью составляющих ее частей. Картина при этом теряла нечто от лирической обаятельности и живописной живой прелести этюда, но обретала эмоциональную выразительность и глубину содержания, его развернутость как поистине «раздумья» о значительном и важном, о народе и его судьбе. Интересно, что большая сумрачность картины сравнительно с этюдом заставляет вспомнить то же различие между эскизом и картиной «У омута». Наконец, сумеречное освещение находим мы и в уже упоминавшейся картине «Лесистый берег. Сумерки», которая писалась одновременно с «Владимиркой» и в том же месте под Болдино, на реке Пекше. Очевидно, сумеречное освещение особенно интересовало в это время Левитана и служило для него средством усиления эмоциональной выразитель-

ности пейзажа, придания ему суровой величавости. В картине «Владимирка» такое освещение, естественно, хорошо передавало печаль и глубокое раздумье. Но не следует, конечно, вульгаризировать это и считать красочное решение картины каким-то особым «колоритом обличения»⁴⁸, как будто таковой вообще может существовать.

Если большая сумеречность картины сравнительно с этюдом заставила нас вспомнить о картине «У омота» и процессе ее создания, то та общая гамма серых серебрищихся тонов неба и зеленовато-коричневых — земли, которая в своей определенности и выразительности сменила легкую, но маловыразительную гамму этюда, возвращает нас к тому, что говорилось в связи с картиной «После дождя» о некоем общем тоне, найденном в работе над картиной в мастерской и придавшем цельность изображению. Во «Владимирке» природа, натура была переработана художником не только в предметном, но и в цветовом отношении, была им, так сказать, «инструментована» в нужном для идейного содержания аспекте. Эта «инструментовка» теперь, начиная с картин «У омота» и «Вечерний звон», становилась более решительной. Наиболее удачно, органично она была осуществлена во «Владимирке». Ее усиление сказалось и в обобщении форм. Оно разовьется далее, начиная с картины «Над вечным покоем», с тем чтобы породить уже новую манеру письма Левитана во второй половине 90-х годов.

Создавая позднее повторение «Владимирки» для И. И. Трояновского (частное собрание), Левитан еще более обобщил формы, например тропинки слева, но изгиб дороги получился у него уж очень резким. Ради обобщенности художник убирает фигуру странницы, упрощает трактовку далей, в которых теперь нет ни церквушки, ни золотистой полоски поля. Во всем сказывается поздняя, обобщающая и экспрессивная манера Левитана. Но, столь выразительная в оригинальных вещах, она в повторении привела лишь к упрощению картины, лишившейся вместе со своими деталями и тонкостями тональных и цветовых переходов также и своего большого внутреннего содержания.

Представляющаяся нам теперь одним из лучших созданий художника, картина «Владимирка» при ее появлении на XXI Передвижной выставке⁴⁹ была едва замечена критикой и понята только очень немногими. Петербургская печать картину обошла молчанием, а в том, кажется, единственном случае, когда упомянула, то как пример неудачи всей пейзажной части выставки, в которой «выбраны самые неприглядные «серые» мотивы. Что может быть скучнее «Владимирки. Большой дороги» г. Левитана...»⁵⁰.

В Москве многие критики в своих обзорах выставки также ни словом не обмолвились о «Владимирке». Но зато другие, и притом принадлежавшие к совершенно разным общественным и художественным лагерям, дали о ней в общем правильные и во всяком случае сочувственные отзывы. Наиболее глубоким было суждение В. И. Сизова, который к тому же намекнул и на социальное значение картины: «Из пяти выставленных пейзажей Левитана⁵¹ особенно сильное впечатление производит «Владимирка. Большая дорога»: в картине весьма талантливо передана ширь этой известной дороги, которая «взяла так много

простора у бога» и которая известна народу под именем «Владимирки». Прекрасно здесь переданы дальние планы горизонта, уходящие глубоко вдаль. Картина производит весьма глубокое и цельное впечатление»⁵². За красоту и поэтичность дальнего горизонта хвалил картину и В. А. Грингмут в «Московских ведомостях», разумеется, не говоря ничего о содержании произведения. Зато его попытался раскрыть М. С. Корелин в «Русской мысли»: «Иные стремятся схватить типичный русский пейзаж, понимая его так, как некогда характеризовал его Некрасов: «Не весела ты, родная картина». Крупным художникам и здесь удается придать настроением поэтический колорит унылому пейзажу. Такова, например, картина «Владимирка» г. Левитана. Пейзаж невеселый; но широкий простор, бесконечная даль, чудно перенесенные на полотно, вызывают в душе зрителя такую же поэтическую грусть, как заунывная русская песня»⁵³. Наконец, даже в общедоступном журнале «Семья» хвалили «Владимирку» за настроение широкого пространственного пейзажа⁵⁴.

1892 год был для Левитана годом больших и малых, тяжелых и неприятных событий. В январе этого года в журнале «Север» появился известный рассказ Чехова «Попрыгунья», в котором многие, и в том числе Левитан, увидели изображение его отношений с Кувшинниковой. На этой почве у него с Чеховым произошла в апреле ссора, которая окончилась примирением лишь на Новый год в 1895 году. Левитан, несомненно, тяжело переживал те сплетни и разговоры, которые вызвал в Москве, в его кругу, этот рассказ. И напрасно Чехов оправдывался, что он якобы вовсе не имел в виду ни Кувшинникову, ни ее салон, ни ее роман с Левитаном. Ведь обиделись на него, увидев себя изображенными в неблагоприятном виде, не только Кувшинникова и Левитан, но и артист А. П. Ленский, узнавший себя в «толстом актере», одном из завсегдатаев салона «попрыгуньи». И сама Кувшинникова, и ее салон были описаны Чеховым слишком похоже.

Но как бы болезненно ни реагировал мнительный Левитан на этот рассказ Чехова и на их ссору и охлаждение — это был пустяк сравнительно с теми тяжелыми переживаниями и унижением, которому он вновь подвергался как еврей. Частью все усиливавшейся реакционной внутренней политики правительства было вновь разгоревшееся с конца 80-х годов преследование и ущемление прав еврейского населения. В 1887 году была сокращена территория черты оседлости и началось выселение евреев из местностей, которые были исключены из нее, была введена процентная норма для евреев в учебных заведениях. Наконец, в 1891 году правительство принялось за «чистку» Москвы. Всего за 1891—1892 годы из Москвы было выселено 38 000 евреев. Выселение совершалось очень жестоко и грубо, вызывало немало трагедий⁵⁵. Оно проводилось настолько неуклонно московским генерал-губернатором великим князем Сергеем Александровичем, что затронуло даже Левитана. Признанный выдающийся художник, которого к тому времени уже считали одним из ведущих пейзажистов, вновь, как некогда в дни своей юности, был вынужден покинуть Москву. В сентябре 1892 года он уезжает в Болдино. Его выселение было настолько скандально, что за него вступились влиятельные люди, и он

смог очень скоро, в начале декабря, вернуться в Москву. Но все же это были и тревога, и, главное, жестокое унижение. Левитан долго помнил это унижение и переживал его всю жизнь⁵⁶. Да и вернувшись в Москву в начале декабря, он первое время жил здесь бесправным. Он писал еще в мае 1893 года П. А. Брюллову, что хлопочет в канцелярии обер-полицмейстера «о выдаче... какого-либо временного паспорта на жительство вне Москвы (в Москве меня не беспокоят)»⁵⁷. Не беспокоили, очевидно, по распоряжению Сергея Александровича, но только не беспокоили, а полностью он не был еще легализован. За помощь в этой легализации он благодарит Брюллова в следующем к нему письме от 2 января 1894 года⁵⁸. Естественно, что все это доводило Левитана «минутами до бешенства», стоило ему немало нервов и здоровья и ускорило его раннюю кончину от болезни сердца. Недаром Левитан даже уже значительно позже, в 1899 году, попросил издателя газеты «Курьер» Е. З. Коновичера напечатать заметку о посещении его мастерской Сергеем Александровичем и его супругой⁵⁹. Это было как бы полным его признанием, гарантией безопасности.

При всех этих тяжелых переживаниях Левитан продолжал много работать творчески и принимать участие в художественно-общественной жизни. Так, в декабре 1892 года, вскоре по возвращении в Москву, он входит в комиссию Московского общества любителей художеств по присуждению премий на очередном конкурсе; выставляется на XII Периодической выставке, а затем, как мы уже видели, на XXI Передвижной, где была экспонирована в числе других картин его «Владимирка». С 1893 года он посещает вечера Московского общества любителей художеств.

В том же году было начато и одно из крупнейших произведений Левитана — картина «Над вечным покоем» (Третьяковская галерея). Она была начата и писалась в селе Гарусове под Вышним Волочком, близ озера Удомля, где Левитан жил вместе с Кувшинниковой в 1893 году. Оканчивалась картина, очевидно, уже в Москве в декабре 1893 года и в самом начале 1894 года, который и проставлен автором на картине⁶⁰. Картина «Над вечным покоем» завершила цикл работ 1892—1894 годов, в которых Левитан стремился выразить большие и глубокие мысли о природе и об отношении человеческой жизни к ее бытию. То это жуткая таинственность природы, враждебная человеку, сулящая ему гибель, в картине «У омута», то какая-то особая праздничность, светлая ее озаренность в «Вечернем звоне», то скорбь природы и скорбь народа во «Владимирке».

Отношение человеческого бытия к вечной жизни природы решается и в картине «Над вечным покоем». В этом пейзаже грандиозный разворот водного пространства озера и еще более величественное пространство неба с клубящимися, сталкивающимися друг с другом облаками сочетаются с утлым мысом, на котором приютились старая церковка и бедное сельское кладбище. На этом юру их освистывают ветры; они одиноки среди необъятных просторов. Из этого сопоставления природы и следов человеческого бытия в ней и образуется исполненный возвышенной скорби и трагической героики пейзаж. В его сложном и богатом содержании образ сливаются и те переживания, связанные с религиозными ассоциациями и темой успо-

коения, которые запечатлены в картинах «Тихая обитель» и «Вечерний звон», и суровая эпичность, таинственная грозность и легендарность природы картины «У о́мута», и, наконец, социальные ноты, скорбь о судьбе народа и страны картина «Владимирка». К этому надо добавить, что сам мотив озера и широкая пространственность картины «Над вечным покоем» связываются с полотном «На озере», которое писалось в то же лето и на том же озере Удомля. В свою очередь этот мотив озера и монументальность его решения в картине «Над вечным покоем», выражение здесь необъятных пространств России, вольных ее просторов открывают дорогу позднейшим работам Левитана. Это был путь, приведший к последней большой картине «Озеро» («Русь») 1899—1900 годов, оставшейся неоконченной в связи со смертью художника.

Картина «Над вечным покоем» в известном отношении находится как бы в центре творческого пути Левитана, подводя своеобразный итог тем его изображениям просторов, начало которым было положено юношеской картиной «Половодье». Они обрели конкретность видового пейзажа в волжских картинах, особенно в таких, как «Вечер. Золотой плес». В ней отвлеченная еще эпичность «Половодья» стала увиденной реальностью природы и потому могла быть выражена без специального эффекта, спокойной, как сама жизнь. Теперь в картине «Над вечным покоем» эта спокойная величавость просторов вновь наполняется эпическим содержанием. Но оно уже гораздо глубже, нежели содержание «Половодья». Сказался весь огромный, пройденный Левитаном путь непосредственно эмоционального показа природы в ее собственной жизни. Поэтому философская идея может уже не иллюстративно даваться в пейзаже, а как бы заключаться в нем самом. Философия жизни предстает в картине «Над вечным покоем» как возвышенное бытие природы, как реальный пейзаж озера при наступающей грозе. Идея сопоставления человеческой жизни с величественной, живущей своей жизнью, своим бытием грандиозной стихией природы, впервые зародившаяся в картине «Вечер на Волге» (1887—1888, Третьяковская галерея), развернулась здесь со всей силой и широтой, во всей зрелости левитановского мастерства.

Утлый мыс с церковкой и кладбищем, освистанный ветром стихий, кажется словно носом какого-то судна, движущегося в неизвестную даль. Мы видим огонек в окне церкви, свидетеля человеческой жизни, неистребимости и тихой покорности ее. Теплота человеческого бытия и неприютность просторов природы одновременно и противостоят друг другу, и сочетаются в этой картине. В ней как бы соединяются оба отношения Левитана к природе: показ ее обжитости человеком и противопоставление человека природе — так же как в пейзажах Чехова. А объединяет эти два кажущихся взаимоисключающими отношения к природе то, что называлось «настроением», то есть передача в состоянии природы переживаний человека, а через них и его мыслей. Связующим началом является лирическое философствование, раздумье о жизни, выраженное в движении, которым проникнут пейзаж, в смене в нем состояния и освещения, в движении облаков и т. п. Это то, что сближает такие

разные полотна, как «После дождя», «Владимирка» и «Над вечным покоем». Различны их сюжеты, различно и содержание переданных в них раздумий, значительность выраженных в них идей. Но общим является само раздумье, мысль о жизни, о судьбах людей, выступающие как внутренняя жизнь и духовность пейзажа.

Вот почему Левитан был в конечном счете прав, утверждая, что в этой картине он «весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием»⁶¹. Ошибаясь в прямом, узком и непосредственном смысле этого высказывания, Левитан был прав в широком принципиальном его смысле. Конечно, он ошибался, утверждая, что трагический, во многом пессимистический образ природы в картине полностью выражает его психику, а тем более его творчество. При всей свойственной ему, как крайнему неврастанику, постоянной тоске и неудовлетворенности Левитан был разнообразен в тех чувствах, которые раскрывал в своих работах. Как уже говорилось, созданные им образы природы охватывают едва ли не все ее состояния и соответствующие человеческие переживания — от тихой весенней радости до осенней тоски, от хмурой бесприютности природы до сверкающего ее великолепия и мажорного звучания. Да и вообще его тоска и уныние больше сказывались в его поведении и в письмах, нежели в его картинах. Их отнюдь нельзя отождествлять, как это часто делалось и делается в литературе о Левитане. Конечно, картина «Над вечным покоем» содержала пессимистические настроения, владевшие художником в это время. Но в трагичности образа картины значительнее и важнее не проявление личной тоски и безнадежности художника, а выражение общественных идей. «Философия» картины есть в конечном счете социальная философия, ее образ природы передает средствами пейзажной живописи идеи времени в их объективном соответствии с противоречивостью эпохи.

Но Левитан был прав в том общем смысле, что, действительно, эта картина в сложности и богатстве своего содержания, в соединении в ней противоречивых начал как бы объединяет разнообразие восприятий природы художником. Являясь непосредственно синтезом его «философских» поисков, его стремлений специально выразить национальный момент в образе природы, картина эта одновременно подводит какие-то более широкие итоги всего пройденного Левитаном пути и открывает далекие перспективы его последующего творчества.

Кувшинникова в своих воспоминаниях свидетельствовала, что в картине «Над вечным покоем» «местность и вообще весь мотив целиком был взят с натуры... Только церковь была в натуре другая, некрасивая, и Левитан заменил ее уютной церквушкой из Плеса»⁶². Этюд плесской церкви сохранился и нам известен.

О том, что пейзаж «Над вечным покоем» представляет собой в основе натуральный вид озера Удомля, свидетельствовал в своих воспоминаниях и В. К. Бялыницкий-Бируля, имение которого «Чайка» было расположено поблизости. По его словам, на первом плане изображен мыс того овального острова, с которого Левитан «увлекался большим пространством воды» и с которого «после бурного грозового дня увидел над водой Удомли те гроздящиеся в небе темные облака, которые звучат так своеобраз-

но, полным напряжением аккордом в его картине». Но, в отличие от Кувшинниковой, он утверждает, что пейзаж был «дополнен наблюдаемым на Островенском озере мотивом церкви и кладбища»⁶³. Если это так, то мера изменения натурального вида, степень «сочиненности» пейзажа озера Удомля, каким он предстает перед нами в картине, была значительно большей. Ответить на этот вопрос помогают два карандашные наброска, именуемых «Перед грозой» (Третьяковская галерея), в которых уже заложена композиция картины и в которых на берегу видна церковь⁶⁴.

Вдова художника Е. А. Бялыницкая-Бируля узнает в этих рисунках пейзаж Островенского озера с церковью Троицы на берегу и полагает, что в работе над картиной Левитан разрабатывал захвативший его еще там мотив. Таким образом, картина «Над вечным покоем» — это перенесение мотива, увиденного на одном озере, на изображение другого, сходного.

Прав Бялыницкая-Бируля, утверждая, что «картина «Над вечным покоем» далась Левитану не благодаря тому или другому этюду. Она писалась не с этюда, и, уж конечно, это не увеличенный этюд»⁶⁵. Действительно, представляя собой переработку видового изображения озера Удомля, картина не воспринимается как вид. Не изображение местности, не вид озера и расстилающихся за ним далей, а общий символического характера образ природы привлекает в ней зрителя. Картина кажется в конце концов гораздо более сочиненным пейзажем, чем это есть на самом деле.

Но если нам трудно точно и последовательно изложить всю творческую историю картины «Над вечным покоем», то сохранившиеся рисунки, натурные этюды озера и облаков и, наконец, масляный эскиз позволяют с достаточной определенностью выявить логику работы над ней, понять, как складывался ее образ природы, ее «философское» содержание.

Начнем с двух одновременно сделанных на одном листе набросочных рисунков. В них уже выступает основа композиции картины. В первом рисунке внимание художника равномерно занимают все части пейзажа: косогор с церковью и кладбищенской рощей около нее, озеро с овальными островками вдали и с замыкающими его берегами, небо с надвигающимися грозowymi тучами. Во втором косогор как бы опускается, становится меньше, зато при более высоком горизонте расширяется и увеличивается пространство озера и неба. Островок более точно обозначается, за ним видна полоса воды, отделяющая его от дальнего берега.

Сравнение этих двух рисунков наводит на мысль, что Левитан все более захватывало переживание именно надвигающейся грозы. Можно условно говорить, что из наброска пейзажа во время грозы вырастает набросок грозы в природе. Поэтому он и смог заменить вид одного озера другим.

О переживании Левитаном грозы в природе свидетельствуют и известные нам этюды неба с грозowymi облаками. Они, несомненно, делались в разное время, так как на одном из них (Русский музей) темно-фиолетовые облака изображены на голубом небе, а в другом (частное собрание) на желтом с розовым небе серые облака и сиреневая даль более близки к расцветке в самой

картине. Но объединяет их то, что все внимание в этюдах обращено именно на грозное небо, на сложные формы и движение облаков, грозно клубящихся друг над другом; земля же рисуется в виде небольшой полосы внизу.

К этим этюдам неба надо присоединить этюд озера (частное собрание). Он взят совсем с другого места и композиционно не имеет отношения к картине. С картиной его роднят скорее красочная гамма и тот же интерес к грозовой погоде, к небу с темными тучами.

Характерно, что дошедшие до нас натурные этюды относятся к работе над водой и небом, то есть над пространственными мотивами пейзажа, в то время как для изображения церкви с погостом Левитан использует сделанную тем же летом в самостоятельных целях пастель «Забутые» (местонахождение неизвестно) и старый, еще волжских лет, этюд церковки в Плесе (1888, частное собрание).

Второй рисунок лег в основу композиции масляного эскиза картины (Третьяковская галерея). Он претерпел кажущиеся не очень значительными, но на самом деле существенные изменения. Берег справа увеличился, а видимый вдали островок превратился в слившуюся с берегом косу. Озеро благодаря этому стало больше походить на реку⁶⁶. Церковь ампирной архитектуры заменилась старинной деревянной клеткой.

Сравнивая второй рисунок с масляным эскизом и осмысливая произошедшие композиционные изменения, приходишь к выводу, что, в то время как в этюдах Левитана больше всего интересовало состояние пейзажа, его выразительность, в работе над композицией выступал другой составной мотив картины — мотив «вечного покоя», мотив человеческий.

Природа разворачивает свою стихию над вечным покоем кладбища и не может потревожить его, порвать связь его с живущими, которые затеплили этот огонек, мерцающий в окнах церковки. Если в стремлении выразить в пейзаже и в человеческой жизни, противостоящей природе, национальный момент Левитан и заменяет ампирную церковку старинной, то в самой «философии» картины он обращается к мотиву кладбища и к тем религиозным ассоциациям, которые он уже использовал в «Тихой обители» и «Вечернем звоне». Вспомним, что для Левитана эти религиозные христианские ассоциации существовали в общем эстетическом и этическом плане⁶⁷.

Левитану элегический мотив кладбища казался очень поэтичным в сочетании с природой и хорошо выражающим идею отношения вечного и временного. Кладбище было для него тем, чем являются курганы в степных повестях и рассказах Чехова, — свидетелями покоя отошедшей жизни, такого же вечного, как и сама природа. Отношения жизни людей и бытия природы оказываются сложнее, чем это на первый взгляд кажется. Величавы природа и «вечный покой» былого, а деятельная жизнь людей — это как бы тонкая, связующая их нить.

Известно, как высоко ценил Левитан картину своего учителя Саврасова «Могила на Волге», видя в ней «целый мир высокой поэзии»⁶⁸. Сам он неоднократно обращался к этому мотиву⁶⁹. Как раз летом 1893 года, когда задумывалась картина «Над вечным покоем» и, возможно, уже шла работа над нею, Левитан написал

выразительную пастель «Забытые». Она изображает расположенное на косогоре заброшенное кладбище с покосившимися крестами. Над ним облачное небо, на котором трагически вырисовываются кресты. Несомненно, что этот мотив был использован в картине «Над вечным покоем», в том числе вырисовывающиеся на фоне воды надмогильные кресты.

Если в первом рисунке церковь с кладбищем была лишь простой частью пейзажа, равнозначной другим, если во втором рисунке небо и вода стали иметь ведущее значение, то в масляном эскизе тема погоста привлекает специальное внимание художника. Она столь же разрабатывается, как и тема грозы, неба с надвигающимися, сталкивающимися друг с другом грозowymi тучами. Небесный «бой облаков» и мотив освищенного ветрами, бесприютно торчащего на открытом юру погоста сочетаются в этом эскизе, еще недостаточно органично связанные в своем противопоставлении.

Слишком большое место, отведенное в эскизе берегу острова — продолжение кладбищенской роши в загибающемся берегу справа, — уменьшало размер озера, его пространственную глубину. В нижней, так сказать, «земной» части пейзажа берег и озеро оказывались равновеликими. Это придавало статичность «земной» части пейзажа и не только ограничивало ее пространственность, но и не соответствовало грандиозному размаху небесного пространства. И в окончательной композиции картины Левитан убрал всю правую часть берега, срезав ее. На переднем плане остается только один бугор берега, который вдается как мыс в пространство озера. Вдали видны небольшие мыски, а остров, изображенный в рисунках и превратившийся в эскизе в косу, вновь оказывается островом, но уже треугольной формы. Пролив справа в глубине стал небольшим, он мало воспринимается, и ощущение того, что перед нами скорее река, чем озеро, уменьшается. И если оно все же остается, то благодаря совсем иным моментам. Это, во-первых, оторвавшийся треугольный островок, своей формой и направлением вызывающий ощущение, что он плывет вдаль, как «плывущим» кажется и мыс спереди. Это, во-вторых, сильный дугообразный выгиб дальнего берега. Композиция, достаточно статичная и в рисунках, и в масляном эскизе, приобретает в картине динамический, асимметричный характер. Взгляд зрителя направляется вдаль и линией берега, и мысом с его гнущимися под ветром деревьями, и, наконец, тем, что берег справа убран и вместо него вода там начинается прямо от переднего края. Работа над картиной шла по линии все большего выявления мрачного и тревожного состояния пейзажа во время грозы, выражения его трагического звучания, передачи дующего над водой, морщящего ее поверхность, гнущего деревья ветра, движения облаков, углубления пространства. И как раз в этой работе обреталось органическое включение в пейзаж церковки с ее погостом. Она уже не одна из двух, как бы равнозначных частей картины, как в эскизе, но естественно входящая в пейзаж, составляющая его неотъемлемую принадлежность деталь. Механическое сопоставление небесного действия и земного бытия в эскизе заменилось их органичным противопоставлением, вернее, включением земного бытия в общую, построенную на контрастах, «симфонию»

картины. Мы вправе употребить здесь этот музыкальный термин, ибо картина действительно очень «музыкальна» в своем эмоциональном звучании. С музыкой ее сближает и то, что ее «философское» содержание развертывается и утверждается не как логическая идея, не как сюжетное повествование, а, скорее, как «эмоциональное размышление», как движение и жизнь чувств и переживаний, глубоких и выражающих отношение человека к большим мировоззренческим проблемам. Известно, как любил и сильно чувствовал Левитан музыку. Об этом свидетельствуют и Кувшинникова⁷⁰ и Бялыницкий-Бируля⁷¹. Ученик Левитана Б. Н. Липкин ошибочно утверждает, что когда Левитан писал «Над вечным покоем», ему играли «Лунную сонату» Бетховена⁷². Картина «Над вечным покоем» скорее соответствует Героическая третья симфония Бетховена, траурный марш из которой и играла ему Кувшинникова, по ее словам. Но дело, конечно, не в том, чтобы искать тут точного соответствия.

Картина «Над вечным покоем» является фактически наиболее «сочиненным» из рассмотренных до сих пор пейзажей Левитана. И все же, хотя и первичный мотив, и детали взяты из разных мест, натуральный вид озера Удомля составляет, так сказать, каркас произведения, его композиционную основу. В самом деле, возвращаясь к композиции картины «Над вечным покоем» в ее окончательно сформировавшемся виде, нельзя пройти мимо одного обстоятельства. Бялыницкий-Бируля пишет, что Левитан изобразил вид озера с острова и что «мыс острова взят первым планом картины». Это подтверждает местное воспоминание, зафиксированное краеведом: «Бывали мы и на острове Аржаник, который он (Левитан.— Ф.-Д.) изобразил в своей знаменитой картине»⁷³. Прослеживая эволюцию композиции, мы уже отметили, что берег превратился, действительно, только в мыс, то есть в то, как виделся Левитану мыс острова. Правда, дальний островок вряд ли был виден с мыса. Таким образом, перерабатывая длительно натуру — вид озера Удомля — меняя ее в своей композиции и даже вводя изображение церкви и погоста, взятых из других мест, Левитан приходит в общем к воспроизведению того, как ему виделось озеро в натурном восприятии. Здесь для нас уточняется вопрос о степени сочиненности картины «Над вечным покоем» и то, как надо вообще понимать эту «сочиненность» в работах Левитана. Но при этом нельзя сбрасывать со счета те традиции реалистического пейзажа, в которых вырос и сложился Левитан. Если видовые пейзажи Левитан мог писать по памяти, лишь руководствуясь самым общим маленьким этюдом, и перерабатывать в картине, как это было, например, при создании картины «Вечер. Золотой плес», то собственно «картинные» композиции были лишь в той или иной мере переработанными и дополненными реальными видами. Эта переработка могла быть различной. В «Вечернем звоне» Левитан ради изменения внутреннего содержания и эмоционального звучания картины «Тихая обитель» вписал центральный мотив в другой, но также натуральный пейзаж. Это сочетание в одном «сочиненном» пейзаже двух натуральных дало ему возможность более усложненно трактовать образ. В картине «Над вечным покоем» Левитан, найдя новый пейзаж и дополнив его ради выражения сложного содержания, тем более приближается в конце концов фактически

к натурному восприятию вида, чем более он его композиционно перерабатывает, придавая ему справедливо отмеченную Бялыницким-Бируля «конструктивность». Эта же конструктивность была необходима для монументальной обобщенности пейзажа, для того, чтобы он стал не просто видовым пейзажем, а героическим образом природы. Следовательно, степень «сочиненности» картин Левитана измеряется не количеством доделок и переделок, а степенью синтеза реального вида в картинный пейзажный образ. Степень «сочиненности» пейзажей Левитана есть степень того, насколько они перерастают видовое изображение и становятся, так сказать, «философичными», картинными, насколько из частного вида они возвышаются до синтетического образа.

С этим синтезированием пейзажа, в котором он приобретает в большой мере символический характер, связано и разнообразие трактовок отдельных частей изображения. Наиболее тонко и детально прорабатываются облака на небе, их движение, переходы света и цвета, чтобы наилучшим образом передать величественное и трагическое действие, происходящее на небе. Напротив, пространство воды и дальние планы зеленых полей и голубых далей трактуются очень обобщенно. Мыс, сплошь покрытый деревьями и крестами в эскизе, обнажается, отчего выигрывают в своей выразительности отдельные деревья и кресты, лежащие поваленными или рисующиеся силуэтами на фоне воды. Сводя картину к немногим, ясно и сразу воспринимаемым частям, Левитан внутри этих сюжетно важных частей дает тонкую разработку деталей, на которые хочет обратить внимание зрителя. Так, если треугольный островок вдали показан в виде обобщенной массы, а вода лишь оживлена рябью, то масса мыса спереди разрабатывается внутри. Так, Левитан изображает чуть видимую тропинку, тонко выписывает церковку и кресты. Перед нами уже знакомый прием, при котором пейзаж как бы сразу охватывается одним взглядом, а затем постепенно раскрывается в своих деталях. Но в картине «Над вечным покоем» этот прием выступает в особенно ясно выраженном и завершенном виде. При этом интересно, что если разработка неба с облаками в своих переходах, в движении освещения служит передаче движения чувств, то разработка деталей на мысу спереди носит скорее сюжетный характер. Внутреннее движение освещения в сочетании с внешним движением облаков, гонимых ветром, на небе сменяется здесь только внешней динамикой гнущихся под порывами ветра деревьев.

В конечном же счете картина строится на больших обобщенных массах, какими являются небо в целом, мыс спереди, вода, островок, полосы дальнего берега. Само небо довольно ясно делится на тучевую внизу и светлую вверху части. Такое построение на больших обобщенных массах связано с тем, что Левитан, создавая монументально-эпический суровый пейзаж, решает его композиционно не только асимметрично, но и очень динамично. Сравнение картины с эскизом обнаруживает фрагментарность композиции картины. Срезав правую часть с берегом и доведя воду до нижнего края, Левитан придал пейзажу характер своеобразного «выреза» из природы. Эта, как бы случайная, фрагментарность пейзажа сообщает ему непосредствен-

ность. Строго построенный и символический пейзаж воспринимается как натуральный вид. Тем самым его синтетическая всеобщность представляется как естественное бытие природы, и «философское» содержание не исходит от пейзажиста, а как бы дается зрителю самой природой. Здесь, как и во «Владимирке», Левитан счастливо избег какого-либо предшествования идеи образному восприятию, то есть какой бы то ни было «иллюстративности». Философическое размышление выступает в чисто эмоциональном виде, как естественная жизнь, как «состояние» природы, как «пейзаж настроения».

Картина в целом представляет собой замечательное сочетание моментов живой непосредственности и строгой картинности. Если «плывущий» мыс и словно обтекающая его, доходящая внизу до рамы картины вода вовлекают нас в картинное пространство, то плывущие параллельно картинной плоскости облака, линия горизонта развертывают пространство на плоскости. Если детали на мысу спереди, вроде святающегося окошечка, как бы вводят нас внутрь пейзажа, то в целом он раскрывается перед нами как грандиозная панорама, как величественное зрелище. Этому характеру зрелища и отвечало построение картины на больших обобщенных массах, что усиливало архитектурность композиции, умерявшую ее динамичность. В картине «Над вечным покоем» Левитан сумел достигнуть того соответствия приемов живописи монументальности замысла, которое ему не удалось в картине «У омута». Оставляясь, как эта последняя, станковым произведением, картина «Над вечным покоем» обладает существенными декоративно-монументальными чертами. Они сказываются в обобщении масс, в больших цветовых поверхностях. Левитан использует здесь те монументально-декоративные поиски, которые развивались в русском искусстве в это время.

Если, работая над картиной «У омута», Левитан сделал пейзаж более сумрачным, чем в эскизе, и утенил его красочную гамму, то в работе над картиной «Над вечным покоем» он, наоборот, высветлил и обогатил ее. Эскиз написан в довольно однообразной темной гамме. Зелень берега почти черная, церковка — темно-серая, вода — свинцовая; свинцовые темные тона господствуют и на небе, хотя здесь уже появляются и желтые тона заката, и розоватые в облачке. Эта мрачная красочная гамма очень выразительна. Но она выражает только одно переживание, только одно «настроение» мрачной зловещности. Эскиз цельнее и собраннее по цвету, написан более энергично, чем картина, но последняя богаче в цветовом отношении. И это богатство красок способствует большой широте, сложности и многоплановости ее содержания. Его нельзя уже, как в эскизе, свести к одному какому-то чувству, к одной эмоциональной ноте или мысли. Напротив, это целая симфония переживаний и — соответственно ей — разнообразия цветов и их оттенков. Они особенно тонко нюансированы на небе, где мрачная, тяжелая свинцовость неба у горизонта, сплошь затянутого тучей, отлична от также свинцовых, но других, то более светлых, то более темных оттенков, облаков над ней. А как сложны переходы желтых и розоватых тонов в просветах закатного неба и в окраске прорезающего клубящиеся тучи острого зигзагообразного облака.

Также различен цвет зелени на мысу на островке и в полоске дальнего берега. Левитан применяет прием своеобразного «протекания цвета», уже хорошо знакомый нам по «Владимирке» с ее внедрением коричневых тонов в зелень полей. Так, на темной траве мыса мы видим спереди желтоватые тона, которые связываются с цветом крыши церковки и затем с желтыми тонами в дачах справа и с желтыми оттенками тонкого зигзагообразного облачка. Но все же в картине преобладают большие цветовые плоскости соответственно тем обобщениям форм, о которых уже говорилось. Особенно это ощутимо в голубых полосах заречных далей. И если на мысу это общее зеленое цветовое пятно разбивается детальной передачей архитектуры, деревьев, дорожки, введением в зеленые цветовые зоны желтых мазков, то цвет воды гораздо монотоннее. Левитан стремился нарушить его однообразие изображением ряби. Она передается отчасти серыми и белыми мазками, но в большей мере варьированием фактуры, нежели цвета. Левитан кроме различно направленных мазков процарапал затем воду «по сырому слою краски»⁷⁴, очевидно, гребенкой. С большим фактурным разнообразием написаны также небо и облака: от жидкой краски, сквозь которую виден холст, до очень плотной кладки мазка в темных клубящихся облаках. Но плотнее всего писана «земная» часть картины и мыс спереди, и в особенности вода. Наибольшее различие в степени густоты красочного слоя соответствует такому же богатству оттенков и переходов цвета в передаче облаков, контрастов грозовых туч с закатным небом. Это еще раз доказывает, что мотив грозы, мотив величавого и грозного дыхания стихии интересовал Левитана в картине более всего.

Немногочисленность изображенных в картине «предметов», их обобщенная лаконичность, сравнительно большие, в той или иной мере разработанные внутри цветовые пятна — все это по самому характеру живописи — станковой, но уже с известными чертами монументально-декоративного плана — хорошо соответствует и размерам полотна, и монументальной героичности образа природы. В картине «У омута», при большом ее размере, по сути дела, не было больших масс. Они дробились живописной разработкой, которая вместе с тем была недостаточно углубленно «станковой» (отличалась несделанностью, по Репину). Отсюда относительная вялость картины, однообразие трактовок ее частей — плотины, воды, кустарника. В картине «У омута» взгляд сначала скользит по поверхности, а вникая в разработку деталей, «вязнет» в ее однородности. В картине же «Над вечным покоем» мы, напротив, видим ясную построенность изображения из главных частей и различную детализацию каждой из них. Это соответствует композиционному решению картины, в которой асимметричность уравновешивается противонаправленностью движения каждой из этих составляющих картину частей — мыса, островка, воды, облаков и т. д. Конечно, степень детализации больших масс, как и степень разработанности основных цветовых пятен, здесь далеко не те, что в той же «Владимирке» или «После дождя». Но ведь и само движение облаков, словно меняющих свою форму на глазах у зрителя, переходы света и тени, которые мы видели в картине «После дождя» — не те, что в картине «Над вечным покоем» с ее тяжелыми, мас-

сивными, не требующими такой тонкой градуировки облаками. И это правомерно, потому что пейзаж «После дождя» был небольшим по размерам и довольно интимным в своей лирике. Это была поэзия будней, простого и обычного. Теперь же Левитан создает поэзию грандиозного, величественного. То было стихотворением, а здесь поэма; то было концертной музыкой, а здесь перед нами симфония. И как в музыкальной симфонии нет надобности в точной расшифровке ее «либретто», в словесном пересказе ее музыкального содержания, так и здесь сложность и богатство чувств и мыслей вряд ли можно и нужно сводить к какой-то одной, ясно, литературно выраженной мысли и идее. Конечно, это поэма скорби, конечно, в этом изображении освистанной ветрами, лежащей под грозowymi тучами природы есть некий образ своей страны, образ, в котором социальные и религиозные ассоциации и мотивы сложно переплетаются и сочетаются со сказочными, легендарно-героическими. Это сложное сплетение скорби и восхищения, сплетение, которое и делает эту картину эпохальной, — как чувственное, эмоциональное выражение того, что волновало людей эпохи. Левитан сумел чисто пейзажными, эмоционально-лирическими средствами передать свое время и его «философию». В картине есть известные моменты символики, которые, как и черты декоративности, получат в дальнейшем развитие в творчестве Левитана.

Однако очень глубокая в своем содержании, эпохальная своей «философией» картина «Над вечным покоем» в собственно живописном отношении не принадлежит к безусловным удачам Левитана. Она гораздо выше картины «У омута», она достойно завершает целый большой период исканий художника, она — один из самых замечательных, но вместе с тем не самых органически прекрасных пейзажей художника.

Картина «Над вечным покоем» была показана на XXII Передвижной выставке⁷⁵ и была воспринята большинством критиков как «вызывающая недоумение в зрителях». Непонятым оказались и содержание картины, и в особенности ее новая живописная манера.

Не осознав большой философской идеи, которую Левитан хотел выразить в картине и которую стремился подчеркнуть названием, критики сочли это название неоправданным и даже претенциозным, якобы рассчитанным на то, чтобы «поднять значение» картины⁷⁶. Мучительные раздумья и переживания художника были объявлены желанием ответить на модную «пессимистическую тенденцию». Многим критикам название картины показалось противоречащим ее изображению, которое в своей динамике «далеко от вечного покоя»: «Река бежит и бурлит, на горизонте накапливаются тяжеловато написанные тучи, земля цветет, словом — «всюду жизнь»; но художником овладел пессимизм и он спешит, хотя подписью, названием картины нагнать на зрителя тоску и напомнить о смертном часе»⁷⁷.

Совершенно не поняв глубокого смысла картины Левитана — противопоставления вечных и могучих сил природы слабой и кратковременной человеческой жизни, желания ответить на вопрос об отношении человека и природы, о смысле жизни, — критики наивно увидели вместо показа противоречий жизни просто-напросто как бы два содержания, «благодаря этому кар-

тина совершенно не производит стройного и строгого впечатления»⁷⁸.

Но все же даже недоумевавшие признавали порой, что «замысел этой картины настолько нов и интересен, что она заслуживает упоминания» и разбора и что, хотя в «попытке нарисовать огромное пространство нельзя видеть совершенство, но она показывает, что художник ищет нового пути, и, судя по его другим, меньшим произведениям, наверно найдет этот путь»⁷⁹. Только В. В. Чуйко, считая картину неудачной, неудовлетворительной в художественном отношении, утверждал, что «несмотря, однако же, на все эти очень большие технические недостатки, в картине тем не менее есть настроение: г. Левитан сумел выразить впечатление какого-то мертвого покоя, напоминающего идею смерти, жаль только, что эта идея выражена так странно»⁸⁰.

Но если были еще какие-то разногласия в оценке идейного замысла и содержания картины, ее названия, то все сходилось в признании, что она живописно плоха и слаба. Критика полагала, что тучи слишком чернильно писаны, что они «каменные», что «река выльется из рамы, а не пойдет под нее», что она написана «совершенно белой краской», что «движения в воде никакого», что «дальний план тяжело написан кубовой краской» и «не приведен ни в какое соответствие с первопланым треугольником», и т. д. и т. п. Новый характер живописи картины с его чертами декоративности и стремлением решить таким путем монументальные задачи был принят за странное чудачество, за неоконченность, «неопределенную мазню», выдаваемую за особую «манеру», за прокладывание новых путей⁸¹. Новые приемы живописи с построением изображения на больших плоскостях казались искусственными⁸². Эта новая манера смущала не только представителей старых традиционных воззрений на живопись, но и некоторых молодых, начинающих художников. Так, И. Э. Грабарь в общем, разумеется, сочувствовавший новым течениям и исканиям, предпочел не касаться вовсе в своей рецензии на Передвижную выставку этой картины Левитана и свои похвалы художнику выразил по поводу другой его картины — «Вечерние тени», бывшей на той же выставке⁸³.

На фоне всей этой суровой критики, сопровождавшейся порой и дешевым фельетонным остроумием⁸⁴, как это было распространено в то время и как мы это видели в откликах на картину «После дождя», одиноко, но тем более значительно прозвучали положительные отзывы В. И. Сизова и В. М. Михеева, высоко оценивших и правильно понявших картину Левитана. Сизов назвал ее «хорошо продуманной и сильно прочувствованной», отличающейся «несомненными художественными достоинствами»⁸⁵. Но особенно верно истолковал картину Михеев, давший ее развернутый анализ. Он чутко уловил глубокую психологичность полотна и назвал его подлинным пейзажем-картиной, хотя и не лишенной известных технически-живописных недостатков, но замечательной своим содержанием и «настроением». Михеев правильно почувствовал и ее своеобразную «музыкальность», сказав, что «эта картина — симфония, странная с первого раза, но неуловимо охватывающая душу, стоит только довериться ее впечатлению...» И доверившись ему, он понял то, что осталось скрытым для других критиков. Он понял ее как

«картину сильного, глубоко взятого настроения», ощутил ее драматизм: «Это почти даже не пейзаж: это картина души человеческой в образах природы...»⁸⁶. Михеев здесь близок к тому пониманию картины, которое высказал сам Левитан в упомянутом письме Третьякову, считая, что в ней он выразил самого себя, всю свою психику. Статья появилась в том же месяце, когда Третьяков решил приобрести картину, очевидно, также разглядев и осознав, какое большое личное и общественное содержание, переживание, философия заключались в этом полотне. Здесь снова в который раз проявились замечательное чутье Третьякова, его внимание к выражению в живописи больших эпохальных идей и настроений.

1

Размер этюда 35×39 см, то есть приближающийся к квадрату. Фотография же имеет более продолговатый размер, и на ней видна рама лишь с трех сторон. Таким образом, на ней немного срезан низ. Сравнительное измерение размеров оригинала и фото позволило установить, что на фото оказался срезанным низ примерно на 2,8 см, то есть настолько немного, что нельзя предполагать, что тут есть изображенные берега. Возможно, что Левитан писал даже и не речной, а озерный пейзаж. К тому же берег в картине прямо повторяет берег «Тихой обители».

2

Возможно, Левитан выбрал название картины под воздействием заглавия вышедшего незадолго до того в 1890 году сборника стихотворений Я. Полонского «Вечерний звон», которое в свою очередь возникло под влиянием названия сборника стихотворений А. Фета «Вечерние огни». В сборнике Полонского были помещены его стихотворения 1887—1890 годов, в которых он в конце жизни в известной мере возвращался к своему романтическому поэтическому визионерству 1840—1850-х годов. Для Левитана, как и для его современников, Полонский был прежде всего создателем музыкальных стихов, ставших популярными романсами. Левитану среди них могли быть особенно близки такие стихи 1840—1850-х годов, как «Качка в бурю» или «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь»), «Песня цыганки» («Мой костер в тумане све-

тит» — вспомним, кстати, что в Плесе Левитан написал цыганский табор) и в особенности стихотворения «Зимний путь» и «Колокольчик» с их поэзией зимней езды в кибитке. Левитану была, несомненно, близка музыкальность стихов Полонского. Были Левитану близки и те романтически неожиданные образы, такие как «от зари роскошный холод проникает в сад», «пришли и стали тени ночи на страже у моих дверей», которыми Полонский обогащал лирику и которые сыграли свою роль в сложении новой поэзии XX века, в частности А. Блока. Левитан, несомненно, знал от Чехова наряду с отзывом Полонского отзыв другого поэта — А. Плещеева о картине «Тихая обитель» и, возможно, учел его, усилив во втором варианте чувство тишины и покоя вечерней благой природы.

3

Анализ С. А. Пророковой «Тихой обители» является суждением не о содержании, а о сюжете, который она истолковывает аллегорически: «У мостков, ведущих к тихой обители, обрывается суетный мир с его трагическим безвременьем» (Пророкова С. Левитан. М., 1960, с. 111). Обе картины — «Тихая обитель» и «Вечерний звон» — усыпляют, по мнению С. А. Пророковой, общественное сознание, уводя его от «проклятых» вопросов времени. Более того, в них Левитан под влиянием Нестерова якобы «отдал свой несравненный дар прелестным картинам, в которых на первый план вытолкли идеалы приуслуженного обывателя» (там

же, с. 114). Стоит подумать о том, как восторгался «Тихой обителью» Чехов, ненавидевший как раз «приуслуженных обывателей», их пустопорожнее фразерство, чтобы стала ясна вся неверность суждений Пророковой. У самого Чехова в рассказе «Случай из практики» находим пейзаж, близкий по настроению «Тихой обители» и «Вечернему звону», пейзаж, в котором казалось, что «теперь накануне праздника собирались отдыхать и поле, и лес, и солнце,— отдыхать и, быть может, молиться».

4

Есть сведения, что в декабре 1892 года Левитан отправил в Петербург другой вариант «Тихой обители», картину «Монастырь под праздник» для выставки в Чикаго, где она и экспонировалась в 1893 году (И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 309; в дальнейшем: сб. «Левитан»). Более права А. А. Юферова, видя в картине не уход от жизни, как Пророкова, а образ «из светлого далека детства», «признание художником мудрости, красоты и гармонии этого главного закона жизни и природы» (Юферова А. А. Исаак Ильич Левитан. Л., 1962, с. 30, 31).

5

Сб. «Левитан», с. 30.

6

Ничего не доказывает указание Пророковой, что «Владимирка» писалась через два года после «Тихой обители». Ведь «Вечерний звон» (1892) она сама с нею объединяет. Значит, Левитан продолжала волновать эта

«обывательская тематика» в одно время с «Владимиркой».

7

Ленин В. И. Победа кадетов и задачи рабочей партии. — Полное собр. соч. Т. 12. М., 1960, с. 331.

8

В. В. Ермилов в работе о Чехове хорошо показал, как Чехов в повести «Скучная история» (1889) ставит вопрос о необходимости того, что «называется общей идеей, или богом живым человека» (Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1946, с. 215).

9

Чуковский К. Современники. М., 1962, с. 47 и след.

10

Например, в письме А. С. Суворину от 23 декабря 1888 года. — Чехов А. П. Собр. соч. Т. II. М., 1956, с. 310—311.

11

Письмо А. С. Суворину от 25 ноября 1892 года. — Там же, с. 601.

12

См.: Никонова И. М. В. Нестеров. М., 1962, с. 29 и 47.

13

Характерно, что во время второй заграничной поездки в 1894 году Левитана, по свидетельству В. В. Переплетчикова, в Парижском Салоне заинтересовал французский художник Ж.-Ж. Тиссо своими иллюстрациями к «Жизни Христа». «Прочая живопись не особенно удивила его» (сб. «Левитан», с. 165).

14

Глазоль С. и Грабарь И. И. И. Левитан. Жизнь и творчество. М., 1943, с. 62.

15

Сб. «Левитан», с. 172.

16

Там же, с. 37.

17

С семьей Панафидиных Левитан подружился, и здесь к нему относились с большой любовью и вниманием. Вероятно, в виде своеобразной дани признательности Левитан исполнил портрет Н. П. Панафидина. Он написан более живо и живописно, лучше портрета Кувшинниковой, но, как и тот, интересен скорее в документальном, нежели в художественном отношении. В нем Левитан снова не ставит каких-либо живописных задач и ограничивается простым правдивым изображением. Он хорошо разобрался в чертах и выражении лица ста-

рика, запечатлев его с явной симпатией в естественной позе в кресле около окна. Но этот портрет снова подтверждает, что портретные задачи не интересовали Левитана, и он писал портреты лишь от случая к случаю. Характерно, что он сам не рассматривал их как художественные произведения и не выставил. Автопортрет маслом, находящийся в Третьяковской галерее, сомнителен. Возможно, это копия действительно написанного Левитаном автопортрета, который находился за границей. В Музее МХАТ имеется рисуночный «Женский портрет», который С. А. Пророкова считает изображением А. А. Грошевой. Рассказывая романтическую историю ее бегства от мужа из Плеса, Пророкова справедливо вспоминает, что вся эта история была использована Г. Т. Северцевым-Полиловым в романе «Развиватели» (см.: Пророкова С. Левитан, с. 104—107). Но если это действительно изображение Грошевой, то и оно имеет лишь иконографический интерес, будучи художественно слабым и незначительным.

18

Сб. «Левитан», с. 38.

19

Там же, с. 171.

20

Там же, с. 126.

21

Там же, с. 37.

22

Мальцева Ф. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. Вып. 2. М., 1959, с. 259.

23

Письмо П. М. Третьякову от 27 февраля 1892 года. — Сб. «Левитан», с. 259.

24

Там же, с. 259.

25

Цит. по кн.: Мальцева Ф. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. Вып. 2. с. 236.

26

Письмо П. М. Третьякову от 13 мая 1892 года — Сб. «Левитан», с. 42.

27

XX Передвижная выставка была открыта с 23 февраля по 29 марта в Петербурге и с 5 апреля по 3 мая в Москве.

28

Прытков В. Левитан. М., 1960, с. 35—37.

29

Там же, с. 37, 38.

30

Там же, с. 38.

31

«Осень»... изображает склонившуюся над поверхностью сонной воды пруда кое-где пожелтевшую листву деревьев. Луч света, пробившийся сквозь эту листву, эффектно отражается в неподвижной воде» (...ивский. По поводу весенних художественных выставок. — Московский листок, 1892, 23 апреля, № 112, с. 2).

32

«Нам хочется еще отметить... очень сильную вещь кисти И. И. Левитана «У омута»: полотно изображает разоренную мельницу в лесистой местности, взятую прямо с натуры. На известном расстоянии картина г-на Левитана положительно увлекает зрителя своей правдивостью» («Выставка картин передвижников». — Петербургская газета, 1892, 24 февраля, № 53, с. 2).

33

В. А. Грингмут признавал лишь, что картина «У омута» «несколько лучше» других работ Левитана, которые критик считал «не только в поэтическом, но и в техническом отношении весьма слабыми». Картина «У омута», по его мнению, оказалась «несколько лучше», потому что «бревна и вода очень натуральны, но зелень на заднем плане не написана, а намалевана» (Московские ведомости, 1892, 17 апреля, № 105, с. 4). Н. А. Александров писал: «...г. Левитан передает только одну идею натуры, и передает ее весьма талантливо; но он не обладает ясностью художественного представления и силой мотива. Его большая картина «У омута», по письму, чисто профессорское произведение; она широка, свободно написана; она полна гармонии в тонах; но она не трогает зрителя; она, точно этюд, дает только намек на мотив, но не действует на нашу душу захватывающе неотразимо, как действует сама природа и как обязательно должно действовать художественное творчество. Этот же самый омут, но взятый, может быть, несколько иначе, разработанный в таком же духе, но не так этюдно, достигал бы цели того впечатления, которого художник так, видимо, добивался... Как и в большей части своих про-

изведений, г. Левитан точно не может разработать мотив до пределов картины... и вследствие этого его кисть затрагивает интерес зрителя, но не удовлетворяет его» (Новости дня, 1892, 8 мая, № 3187, с. 2). Александров, в свое время так верно угадавший в юношеском произведении Левитана задатки большого художника, теперь, когда Левитан им сделался, все менее и менее стал понимать его творчество. Обвинение Левитана в «этюдности», в недостаточной картинности — типично для критики того времени. Но непонятно, как могло оно быть отнесено как раз к одному из самых «отделанных» и даже традиционных в своей картинности полотен Левитана.

34

«Бревна и насыпь плотины, зеркальность воды с одной стороны и струящееся течение воды с другой стороны плотины переданы с замечательной силой и правдивостью» (Русские ведомости, 1892, 28 апреля, № 115, с. 3).

35

«Сильное впечатление производит № 55 «Омут» г. Левитана — это сама природа! Перекинутые от первого плана в глубь картины мостки, прозрачность и глубина неподвижной воды омута с правой стороны плотины, ее блеск и движение с левой стороны, куда она спадает, волнуясь и отражая золотистый оттенок неба, группа кустов, которая уходит вглубь, масса воздуха, света, — все это живет и дышит» (Московский листок, 1892, 23 апреля, № 112, с. 2).

36

«Режет глаза тремя бревнами запруды картина г. Левитана «У омута»: так бьют в глаза эти бревна, что, кроме них, вы уже ничего не видите» (Новороссийский телеграф, 1892, 6 декабря, № 5636, с. 3).

37

«Вышло грубо, грязно и небрежно... Гораздо более удачной следует признать другую картину г. Левитана «У омута», на которой самый омут изображен очень правдиво, хотя погоня за «впечатлением» и тут сослужила художнику плохую службу, заставив его нарисовать на заднем плане неестественную мрачную и грубую чашу, а сверху такие же облака для усугубления того же

мрачного колорита» (Киевлянин, 1893, 17 февраля, № 48, с. 2).

38

К «Владимирке», быть может, особенно подходит сказанное о Левитане К. Ф. Юоном: «Левитан велик тем, что он умел соединить лирическое с эпическим... Левитану было суждено поднять искусство русского пейзажа на новую невиданную высоту, выразить всю глубину человеческих чувств к природе своего отечества» (сб. «Левитан», с. 197).

39

Сб. «Левитан», с. 126.

40

Глаголь С. и Грабарь И. И. Левитан. Жизнь и творчество, с. 58—59.

41

Недаром Левитан был так тронут, когда В. А. Гольцев в связи с его картинами вспомнил стихотворение Лермонтова.

42

Сб. «Левитан», с. 181.

43

См.: М. Комлевский [Корелин М. С.]. XXI Передвижная выставка.— Русская мысль, 1893, май, кн. 5, раздел «Современное искусство», с. 241.

44

М. В. Алпатов («И. И. Левитан». М.—Л., 1945, с. 13—14) и О. Я. Кочик (статья «Картина Левитана «Владимирка». — Искусство, 1961, № 1, с. 58). Тут есть, однако, опасность при прямом сопоставлении видеть в изображении дороги как бы своего рода иллюстрацию образа народной песни или сводить народность картины Левитана к близости ее к народной песне.

45

Краевед Н. В. Соловьев в письме в Третьяковскую галерею от 19 апреля 1957 года сообщал: «Местным жителям точно известно, где сидел Левитан с палитрой, когда рисовал «Владимирку». Там, на месте прежней часовни на деревянном столбике еще в 1908 году была сооружена кирпичная часовня около перекрестка дорог «Владимирка» и проселок — Б. Пекша, в сторону ст. Костерова той же Нижегородской ж. д. Вдали на картине «Владимирка» видна колокольня и церковь б. с. Абакумова (ныне поселок Костерова). С того места, где рисовал «Владимирку» Леви-

тан, в настоящее время не видно эту церковь потому, что налево около шоссе «Владимирка» в настоящее время выросли леса и перелески» (ОР Третьяковской галереи, ф. 73, ед. хр. 44).

46

Для нее Левитаном был написан специально этюд «Ржаные поля», подаренный им С. С. Голоушеву и ныне находящийся в Курской обл. картинной галерее.

47

Они очень хорошо и верно проанализированы в упомянутой выше статье О. Я. Кочик; с ее анализами я вполне солидаризируюсь, в силу чего, быть может, и вынужден был их повторить здесь, в своем рассмотрении картины. Утверждение Ф. С. Мальцевой о том, что уже в этюде была «найдена основная колористическая тональность будущей картины» (Мальцева Ф. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. Вып. 2, с. 237), напротив, вызывает возражение.

48

Так полагает С. А. Пророкова, которая пишет: «Приглушенный колорит картины не был продиктован желанием изобразить меланхолический серый день. Нет, такой колорит обличения художник избрал для того, чтобы красками сказать о том, что Горький назвал «свинцовыми мерзостями» (Пророкова С. Левитан, с. 133). Это игра слов.

49

Выставка состоялась с 14 февраля по 21 марта в Петербурге и с 29 апреля по 9 мая — в Москве.

50

Л. Х. XXI Передвижная выставка.— Петербургская газета, 1893, 18 февраля, № 47, с. 2.

51

На выставке были экспонированы «Владимирка», «Лесистый берег. Сумерки», «Лесной пожар», «Осень» и «Под вечер».

52

В. С.-в. XXI выставка картин Общества передвижников в залах Училища живописи, ваяния и зодчества.— Русские ведомости, 1893, 17 апреля, № 103, с. 4.

53

М. Комлевский [Корелин М. С.]. XXI Передвижная выставка.— Русская мысль, 1893, май, кн. 5, раздел «Современное искусство», с. 241.

54

«Третий очень удачный пейзаж, — говорю опять не о технической виртуозности, а о настроении, — «Владимирка» Левитана, с широкими полями по обе стороны большой дороги, с бегущими вдоль нее узенькими, протоптанными частыми пешеходами дорожками, с белеющей где-то вдали сельской церковью» («У передвижников». — Семья, 1893, 11 апреля, № 21, с. 10).

55

Все это описано в брошюре С. С. Вермеля «Московское изгнание». В результате всех репрессий из России эмигрировало 42145 человек в 1891 году и 76417 в 1892 году.

56

Так он писал сестре еще в августе 1899 года, за год только до смерти: «Надо считать меня всемогущим, чтобы поручить устроить в Москве Ф., — в той самой Москве, где 7—8 лет тому назад мне едва не пришлось уехать отсюда в силу трудностей добиться права на жительство! Мне, уже тогда известному достаточно художнику!» (сб. «Левитан», с. 98).

57

Письмо Левитана П. А. Брюллову. — Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский Дом), архив К. Д. Кавелина, ф. 119, оп. 3, ед. хр. 61, л. 1.

58

Там же, л. 3.

59

Сб. «Левитан», с. 106.

60

Уже в начале марта этого года картина экспонировалась на XXII Передвижной выставке.

61

Письмо П. М. Третьякову от 18 мая 1894 года в связи с покупкой картины «Над вечным покоем» (сб. «Левитан», с. 47).

62

Глаголь С. и Грабарь И. И. И. Левитан. Жизнь и творчество, с. 61.

63

Бялыницкий-Бируля В. К. Из записок художника. (Посмертная статья в обработке искусствоведа Е. Жидковой). — Из творческого опыта. Вып. 4, М., 1958, с. 43—44. Цитаты из этой статьи были мною проконсультированы с вдовой художника Е. А. Бялыницкой-Бируля.

64

Беглый, набросочный характер рисунков позволяет некоторым исследователям видеть в них зарисовки с натуры. Различие же объясняется тем, что, сделав первый рисунок, Левитан перешел на другое, более высокое место, в силу чего горизонт повысился и вид стал более открытым и пространственным (см.: *Мальцева Ф.* Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. Вып. 2. с. 241). Но в каталоге рисунков Третьяковской галереи они названы «первоначальные эскизы-варианты» (Гос. Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. В. Д. Поленов, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель. Каталог. М., 1956, с. 28). Об этом говорят и общий их характер, и то, что рисунки очерчены, а это Левитан обычно делал с эскизными рисунками, в то время как этюдные у него, как правило, не имеют обрамления. Перед нами, вероятнее всего, композиционные эскизы. Они могли быть сделаны по памяти или с какого-то другого натурального изображения Островенского озера. Во всяком случае, нет оснований в какой бы то ни было мере выводить возникновение мотива картины «Над вечным покоем» из вида, открывавшегося в Плесе с так называемой Левитановской горки, как это делает С. Пророкова. Справедливо критикуя распространенную в Плесе легенду о том, что здесь якобы зародилась картина Левитана «Над вечным покоем», Пророкова сама в конце концов в известной мере поддается этой легенде. В самом деле, разве только в Плесе мог Левитан увидеть «широкую панораму реки» и «рядом старый деревенский погост» (см. *Пророкова С.* Левитан, с. 80).

65

Бялыницкий-Бируля В. К. Из записок художника. (Посмертная статья в обработке искусствоведа Е. Жидковой). — Из творческого опыта, вып. 4, с. 42.

66

Недаром за реку принимали его многие рецензенты, писавшие о картине, когда она появилась на XXII Передвижной выставке.

67

Об этом говорит в своих воспоминаниях С. П. Кувшинникова. Еще более отчетливо такое отношение к явлениям, связанным с

православной религией, выступает в письме Левитана Н. В. Медынцеву от 16 апреля 1894 года из-за границы. Тоскуя по родине, художник пишет: «Вероятно, через час раздается благовест — о, как я люблю эти минуты, минуты, говорящие о жизни правды, говорящие не о фактическом воскресении, а о торжестве истины» (сб. «Левитан», с. 46).

68

См.: сб. «Левитан», с. 109.

69

Картины «Кладбище осенью» (1881), «Татарское кладбище» (1886), рисунок «Кладбище» в альбоме Кувшинниковой; пастель «Забывшие» (1893); этюд «Кладбище самоубийц в Ялте» (1900)

70

«Вообще Левитан страстно любил музыку, чутко понимал ее красоту, и не раз проводили мы целые вечера за музыкой. Я играла, а он сидел на террасе, смотря на звезды и отдавшись думам и мечтам» (сб. «Левитан», с. 172).

71

«С. П. Кувшинникова была чудесной музыкантшей. Часто в грустные для большого Левитана дни она часами играла его любимые произведения Чайковского, Бетховена» («Из творческого опыта», вып. 4, с. 42).

72

Сб. «Левитан», с. 214.

73

Иванов Леонид. В родных местах. — Новый мир, 1963, № 3, с. 174.

74

Карсен Г., Кочик О., Виктурина М. Особенности техники живописи Левитана. — Художник, 1963, № 3, с. 34.

75

Состоялась в Петербурге с 8 марта по 16 апреля и в Москве с 18 апреля по 15 мая.

76

О-в. 22-я Передвижная выставка. — Новое время, 1894, 14 марта, № 6480, с. 2.

«Лучше бы как-нибудь поскромнее озаглавить картину», — советовали газетные рецензенты, находившие в этом замечательном полотне Левитана «бездну претензий и отсутствие прав, широкие замыслы и плохое исполнение» (*Наши-он.* XXII Передвижная выставка. — Московский листок, 1894, 11 мая, № 130, с. 2, 3).

- 77
И-о. На трех выставках.— Наблюдал, 1894, сентябрь, № 9, отд. I, с. 292.
- 78
М. Ю. XXII Передвижная выставка картин.— Новости дня, 1894, 28 апреля, № 3903, с. 2.
- 79
С. С. У передвижников.— Неделя, 1894, 3 апреля, № 14, стб. 448.
- 80
Чуйко В. На выставке у передвижников.— Всемирная иллюстрация, т. 51, 1894, 2 апреля, № 1314, с. 230.
- 81
Но,— поучал критик,— «пока пути не проложены, мы не обязаны находить прелесть в неудачных попытках и вправе жалеть, что люди, не лишённые способностей, портят врожденный талант и год от году пишут все хуже и хуже» (А. О-н. Передвижная выставка.— Русская жизнь, 1894, 25 марта, № 81, с. 3). Вот и угоди такому критику — пути можешь прокладывать, но чтобы непременно сразу выходило! Уж лучше было мне-
- ние на этот счет критика С. С. Пастели, полотна — достойны улыбки «Над вечным покоем», он полагал на основании других полотен Левитана на выставке, что тот, наверное, «найдет этот путь» (Неделя, 1894, 3 апреля, № 14, стб. 448).
- 82
«Земля кажется словно вырезанной и наклеенной на воду, туча не имеет своего отражения в реке»,— писал корреспондент «Новостей дня» (М. Ю. XXII Передвижная выставка картин.— Новости дня, 1894, 28 апреля, № 3903, с. 2).
- 83
Игорь Грба. [Грабарь И.] XXII Передвижная выставка.— Нива, 1894, 14 мая, № 20, с. 471—472.
- 84
Таковы, например, бездарные куплеты некоего «Реалиста» в «Петербургском листке» (1894, 10 марта, № 67, с. 3):
И. И. Левитану
«Намазал ты много...
Себя не прославив.
- 85
В. Су-в. XXII выставка картин Товарищества передвижников.— Русские ведомости, 1894, 23 апреля, № 110, с. 3—4.
- 86
Мухеев В. XXII Передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок.— Артист, № 37, 1894, май, раздел «Русское искусство в 1890-х гг.», с. 123—126.

И. И. ЛЕВИТАН РИСУНОК. АКВАРЕЛЬ

Рисунки и акварели И. И. Левитана не только малоизучены, но даже еще не полностью известны. Всего несколько лет назад были опубликованы рисунки художника, выполненные во второй половине 80-х годов на известных шмаровинских «средах»¹. Среди них оказались такие превосходные работы, как «Деревня. Ранняя весна», «Заросший пруд» и другие.

Юбилейная выставка работ Левитана в 1960 году в Третьяковской галерее уже кончалась, когда один из московских собирателей принес ряд очаровательных маленьких набросков — этюдов и эскизов Левитана. Тут были вещи такой значимости, как эскиз несохранившейся ранней картины Левитана «Вечер после дождя» («Салтыковская платформа») 1879 года, набросок к «Первой зелени» 1883 года и другие. Недавно обнаружился рисуночный вариант известного этюда «Мостик» (частное собрание) 1884 года. Очевидно, Левитан предполагал писать на этот сюжет картину.

Насколько неопределенно представляем мы еще саму манеру рисунка Левитана и эволюцию этой манеры, свидетельствует такой факт. Известный рисунок «Весна» (Русский музей), считавшийся работой 1890-х годов, оказался на самом деле оригиналом литографии «Осень» 1885 года².

В самом деле, рисунки Левитана никогда не подвергались еще самостоятельному исследованию. В лучшем случае их приводили и о них бегло упоминали в общих изложениях творчества художника, обращаясь прежде всего к тем, которые являются этюдами или эскизами наиболее известных полотен. Но даже в этом отношении сделано меньше, чем нужно. Рисунки Левитана далеко не использованы для анализа творческого процесса создания картин. Однако при всей значимости и интересе такого рассмотрения рисунков Левитана оно не снимает интереса и надобности их самостоятельного изучения с точки зрения мастерства и эволюции манеры рисунка и акварели художника.

Рисунки Левитана часто являются подготовительными работами. Это либо беглые первичные наброски, либо более длительные этюды с натуры, или эскизы к картинам. Хотя порой трудно установить различие между этюдом и эскизом — это не

снимает вопроса о том, как брал Левитан натуру в рисунке. Дело осложняется тем, что, как известно, Левитан, особенно в последние годы жизни, любил возвращаться к старым мотивам и использовать прежние этюды для писания по ним новых картин. При этом могло быть и так, что рисунок, сделанный в свое время как самостоятельный, впоследствии использовался для создания по нему картины. Но мы знаем, что так поступали и такие блестящие рисовальщики, как И. Е. Репин или в особенности И. И. Шишкин, который более, чем кто-либо из передвижников, ценил и любил графику.

Левитан не был таким рисовальщиком, не был «графиком», как Шишкин. Его рисунок — это всегда рисунок живописца. Именно поэтому как раз самостоятельные его рисунки и акварели ближе стоят по своему исполнению и картинам. Таким образом, дело не в том, много или мало найдем мы в творческом наследии художника самостоятельных рисунков и акварелей, и даже не в том, является ли данное произведение самостоятельным или было этюдом или эскизом. Суть заключается в том, что рисунки и акварели Левитана, взятые вместе, представляют собой определенную художественно значимую и интересную часть его творческого наследия, достойную специального внимания и рассмотрения.

Когда мы говорим, что Левитан не был рисовальщиком в таком смысле, как его старший современник Шишкин или его сверстник В. А. Серов, когда мы называем его рисунок рисунком живописца, то это отнюдь не означает, что Левитан слабо рисовал. Напротив, он превосходно владел рисунком в широком смысле этого слова. Его рисунок был рисунком живописца, а не графика, живописца, умевшего хорошо и умно рисовать.

Уметь хорошо и умно рисовать — это значит владеть мастерством верной передачи и меткой пластической характеристики предметов и форм. Это значит видеть и изображать предметы в их структуре и в живом движении. Вот таким мастерством Левитан, несомненно, владел. В основе его картин всегда лежит верный и крепкий рисунок. Это обеспечивает ясность и определенность форм природы и в таких картинах, где все находится в движении, кажется запечатленным мгновенно, как это представляется, когда глядишь на «Березовую рощу» или «Свежий ветер». Прекрасное знание форм и владение рисунком позволяли Левитану в поздних своих работах сохранять реалистическую верность и точность изображения при самом сильном обобщении предметов («Осень. Солнечный день», 1897; «Сумерки, Стога», 1899) и даже при известной стилизации («Поля», 1899).

Передавая предметы и формы одним-двумя как бы случайно брошенными и потому кажущимися столь живыми и трепетными мазками, Левитан на самом деле кладет эти мазки безупречно верно. В его обобщении предметов и форм нет никакой «отсебятины», никакого произвола или приблизительности. О том, что в основе самых обобщенных, «чисто живописных» поздних полотен Левитана лежит точный и верный рисунок, совершенное знание форм, наглядно свидетельствует такой рисунок, как «Летний вечер» (Третьяковская галерея), являющийся этюдом-эскизом знаменитой картины. Этот рисунок

в своей широкой, динамичной и свободной манере далеко ушел не только от ранних работ 80-х годов с их подробной передачей натуры, но даже и от таких гораздо более уверенных и вместе с тем лаконичных зарисовок, которые мы находим в известном альбомчике 1890—1895 годов, содержащем зарисовки из первой поездки за границу, а также волжские виды. Но рисунок Левитана не только не стал менее точным, но, напротив, явился развитием умения одной линией очертить форму, наметить предмет. Левитан теперь гораздо лучше знает натуру и увереннее, свободнее передает ее несколькими простыми, чрезвычайно выразительными линиями.

Рисунки и акварели Левитана составляют органическую часть его творчества. В них так же, как и в картинах, выразились поэтическое восприятие природы художником, глубокое проникновение в ее жизнь, умение подметить и схватить тончайшие движения, изменения освещения — весь тот трепет живой жизни, которым дышат произведения Левитана. В своих рисунках и акварелях он также передает в образах и состояниях природы жизнь человеческих чувств, различные настроения и эмоции. Часто сама беглая набросочность рисунка, фиксирующего натуру, делает его особенно эмоционально выразительным. В движении карандаша как бы непосредственно запечатлелось живое, неповторимое переживание, очарованность художника созерцаемой природой, тем, что он сумел подглядеть и подслушать в ее жизни. Таковы из ранних рисунков набросок к «Первой зелени» 1883 года, рисунок «Разлив» 1885 года, полный очарования, наброски строений и деревьев в Бордигере 1890 года, рисунок «Решма», а из поздних такие акварели, как «Зимний день» 1890-х годов или рисунок пером «Гумно. Сумерки» и другие. Часто таким живым очарованием исполнены и его «импровизации» по памяти, какой представляется акварель «Деревня. Ранняя весна» 1888 года или композиционные наброски пером «Опушка леса» и «На опушке леса» 1896 года с мотивами то летнего вечера, то солнечного полдня с короной лучей скрытого за облаками солнца.

Этюды и эскизы к картинам, как бы вводя нас в творческую лабораторию художника, позволяют не только в той или иной мере наглядно увидеть, как складывалась композиция произведения, но и лучше понять его содержание, те переживания и мысли, из которых оно родилось и которые видоизменялись в процессе работы над образом.

Недавно обнаружившийся рисунок пером «Платформа. Приближающийся поезд» (Третьяковская галерея) можно считать эскизом для несохранившейся картины 1879 года «Вечер после дождя». До сих пор было известно лишь очень плохое ее воспроизведение в деревянной гравюре в журнале «Радуга»³. Сравнивая рисунок с этой репродукцией, мы замечаем, что изображение повернуто в обратную сторону. В рисунке платформа дана справа, а в репродукции — слева. Поезд только что подходит, а на картине он был изображен стоящим около платформы. Таким образом, перед нами, очевидно, один из тех набросков, в которых проходили поиски композиции. Интересна

гораздо большая пространственность рисунка с его высоким небом и облаками. Рисунок представляется более «пейзажным», чем картина. В еще большей мере эта «пейзажность» присуща акварели «Вечер. Удаляющийся поезд» (частное собрание). Юный художник был, очевидно, действительно увлечен мотивом вечернего поезда, о чем рассказывает С. М. Шпицер в своих воспоминаниях⁴, если он не удовлетворился одним изображением, но дал и второе. Оно очень поэтично в своей передаче вечернего пейзажа, темнеющих кустов и заднего вагона удаляющегося поезда с сигнальными огнями. Перед нами зарождение той лиричности восприятия, того «настроения» в пейзаже, которые станут основой основ левитановского творчества. Это тот лиризм, который отмечали современники и в другой, так же не дошедшей до нас, ранней работе Левитана — «Вид Симонова монастыря»⁵. В рисунках мы видим как бы преддверие того, что уже более уверенно прозвучит в первом значительном достижении юного художника — картине «Осенний день. Сокольники» (Третьяковская галерея) 1879 года. Эти рисунки интересны и тем, что они показывают живую отзывчивость Левитана на современность. Это — первое в русской живописи пейзажное, поэтическое восприятие железной дороги. Оно зачинает собой ту сюжетную современность в пейзажах Левитана, которую мы находим в его волжских видах с их баржами и пароходами. Недаром потом, уже в конце жизни, с других художественных позиций Левитан сделает попытку снова вернуться к мотиву железной дороги.

Сравнивая два рисунка — «Половодье» и «Разлив» (оба — Третьяковская галерея), один из которых близок к картине 1885 года, а другой представляет совсем иной пейзаж, мы видим, как Левитан, увлекшись каким-либо сюжетом, создает различные варианты его решения, делает ряд композиций. В этом отношении рисунок «Заросший пруд» (частное собрание) дополняет известные нам живописные варианты этого мотива. Можно думать, что он сделан по воображению на одной из шаровинских «сред» в то время, когда Левитан работал над этим мотивом в живописи и был им увлечен.

Композиционному пейзажному рисунку по наброскам и по памяти Левитан обучался еще в мастерской А. К. Саврасова в Училище живописи. Эти навыки возрастали в упражнениях на вечерах у В. Д. Поленова, а затем на шаровинских «средах». Левитан в таких рисунках приучался компоновать изображение по памяти и воображению, чему он придавал, как свидетельствуют его ученики, всегда большое значение. Об умении выбрать мотив и скомпоновать пейзаж говорят уже его рисунки 1883—1886 годов, помещавшиеся в журналах «Радуга» и «Эпоха». Но плохая техника воспроизведения в деревянном ремесленном клише и в такой же зачастую литографии сильно снижала качество рисунков, и нам трудно судить о многих из них. Насколько огрублялся рисунок даже в сравнительно хорошо выполненной литографии, показывает сравнение уже упомянувшегося рисунка «Осень» со сделанной по нему литографией. В ней он потерял всю живость и изящество линий.

Известно, что в 1885 году Левитан работал под руководством Поленова над декорациями для Мамонтовского театра. Рисун-

ки не только сохранили нам единственные образцы этой работы, но и дают возможность приоткрыть завесу над тем, как эти декорации писались. Это рисунки и акварель, связанные с декорацией для оперы «Иван Сусанин», изображавшей ворота Ипатьевского монастыря (Третьяковская галерея и Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина). Характеризуя работу художников над декорациями для Мамонтовской оперы, открывшую новый этап в театрально-декорационном искусстве, Н. В. Поленова усматривала ее новаторство в том, что «они бросили принятый дотоле способ вырезных деревьев с подробно написанными листьями, а просто писали талантливые картины»⁶. Это перенесение картинной пейзажности на сцену мы и видим в работе Левитана. Живя весной 1884 года в Саввинской слободе, Левитан среди других зарисовок изображает «Ворота Саввинского монастыря». По рисунку с натуры была выполнена литография для журнала «Россия»⁷. От него же, очевидно, исходил Левитан, и сочиняя первый карандашный набросок эскиза декорации. Он преобразовал композицию, заменив фронтальное изображение ворот диагональным расположением стены с башней и воротами. По этому наброску делалась гораздо более разработанная акварель, в которой дано уже действительно пейзажное решение с передачей освещения и создаваемого настроения.

Вероятно, эскизом декорации является и рисунок «Лунная ночь в парке» (частное собрание). Об этом говорят как характер композиции с явными кулисами, так и сам мотив рисунка, и наконец то, что он разбит на клетки для перенесения его на большего размера полотно. Но по сюжету он не подходит ни к одной из тех опер, в оформлении которых участвовал Левитан. Может быть, это работа другого времени, о которой мы ничего не знаем. Вместе с тем этот рисунок напоминает те парковые мотивы, которые Левитан изображал в начале 80-х годов в Останкине. Можно установить черты сходства этого рисунка и с акварелью «Лунная ночь» (Картинная галерея Армении, Ереван), приписываемой Левитану. И тут и там — сходное расположение деревьев, мотив лунной ночи в парке, одинокая фигура человека. Над расшифровкой этих произведений еще придется потрудиться исследователям.

Акварель «Ночь. Луна над лесом» (частное собрание) является редким примером обращения Левитана к иллюстрации. Это — этюд для работы маслом по мотивам стихотворения Пушкина «Ненастный день потух». Он был помещен вместе с четырьмя другими пейзажами как иллюстрация к лирическим стихам поэта для юбилейного издания его сочинений с иллюстрациями русских художников, предпринятого в 1899 году П. П. Кончаловским. Само по себе иллюстрирование лирического пейзажного стихотворения — вещь трудная и малоцелесообразная, так как оно обычно уничтожает смысл метафоры, превращая ее в реальный пейзаж. Неравноценны в этом отношении и пейзажные иллюстрации Левитана. Рассматриваемая работа удалась в той мере, в какой она не иллюстрирует стихотворение, а скорее созвучна его настроению. Действительно, в этом изображении большая мрачная масса леса, клубящиеся в небе облака и таинственно встающая над лесом луна — «все мрачную тоску

на душу мне наводит». Левитана в трудной задаче выручили и его поэтическое восприятие природы, и его любовь к стихам, понимание сущности поэзии. Об этой его любви к стихам, которые он знал во множестве и любил декламировать, неоднократно говорится в воспоминаниях современников. Цитаты из Лермонтова, Баратынского и других поэтов мы находим в письмах Левитана. Поэтому Левитан и смог понять, что надо было не столько проиллюстрировать, то есть сюжетно изобразить стихи Пушкина, сколько передать выраженное в них душевное состояние. Мастер «пейзажа настроения», Левитан в этой поздней своей работе сумел воссоздать то состояние печали, тоски, бесприютности, которым проникнуты стихи поэта. Но в силу специфики изобразительного искусства он не смог, конечно, передать той встающей перед мысленным взором поэта картины пленительной южной лунной ночи, которая противопоставляется в стихах ненастной осенней погоде, противопоставляется как мечта — мрачной действительности.

Особый интерес, естественно, вызывают у нас этюды и эскизы, дающие возможность раскрыть процесс работы над значительнейшими из картин художника. Такие рисунки мы находим на протяжении всего творчества Левитана, начиная с натурального наброска для картинки «Ветряные мельницы. Поздние сумерки» 1870-х годов и вплоть до эскиза «Летнего вечера» 1899 года (оба — Третьяковская галерея).

Две акварели 1888 года — «На реке» (Русский музей) и «После дождя» (частное собрание), являющиеся этюдами к картине «После дождя. Плес» 1889 года, показывают, как интересовала Левитана передача изменчивости летнего ненастного дня. Мало отличающиеся друг от друга по композиции и взятые на натуре, они разнятся главным образом изображением облачного неба и воды. В акварели «После дождя» состояние более спокойное. В акварели «На реке» усиливаются движение облаков и в особенности рябь на воде и колеблющиеся отражения в ней темных барж. В богатой и сложной игре светотени, в сменяющемся освещении эта последняя акварель ближе к картине. То, что обе акварели исполнены в одном, бледно-фиолетовом, нейтральном цвете, показывает, что именно светотень, изменение освещения в первую очередь интересовали здесь художника. Это еще раз говорит о роли и значении в картине передачи изменчивости освещения, игры света и тени. Именно это сообщает картине ее «настроение», является средством развертывания ее содержания во времени как смены, движения основного переживания. Когда мы следим за облаками, то темными, то светлеющими, за показывающимися в прорывах клочками неба, за сменой светлых, освещенных и затемненных частей воды — нам кажется, что облака движутся, наплывают друг на друга, что вода течет, и мы видим, как дрожит рябь на поверхности воды. Вся картина пронизана ясно чувствуемым и эмоционально переживаемым движением и вызывает у нас впечатление меняющегося на наших глазах состояния природы.

Этюды к картине «У омута» дополняют те выводы, которые можно сделать из сравнения натурального этюда маслом 1891 года (частное собрание) с картиной 1892 года. Рисунок карандашом (Третьяковская галерея) ближе к натурному этюду и, вероятно,

также исполнен с натуры. Мы видим в нем, как и в этюде маслом, больше пространства спереди и слева. Компонуя большой холст, Левитан укоротил ненужное пространство на первом плане, справа и слева от плотины. Изображение стало компактнее, и внимание сосредоточилось на самой плотине. Усилилось влечение взгляда в глубину, для чего более выявлен поворот дорожки с досками за кустарник, в таинственную заросль. Сама плотина в рисунке изображена сложнее, с деталями, которые художник отбросил в картину. Небо еще без тех мрачных рваных облаков, которые появились в картине. Сравнивая картину с натурным этюдом, мы видим, как Левитан освещением неба, его контрастом с облаками, отражениями в воде, тенями в кустарнике усиливает эмоциональную выразительность пейзажа, придавая ему таинственность, нечто сказочное и соответствующее представлению о «гиблом месте». Акварель «У омута» (местонахождение неизвестно), построенная на резких контрастах темных и светлых пятен, показывает искания художника. В отличие от рисунка в этой акварели Левитана интересуют главным образом освещение, драматические его контрасты. Он исполняет акварель в широкой набросочной манере, лишь намеком давая формы и сосредоточивая внимание на эмоциональном звучании световых контрастов и на композиционном размещении пятен. Если карандашный рисунок представляет собой композицию расположения в пейзаже предметов и форм, то акварель — композицию распределения темных и освещенных мест.

В связи с этим интересно отметить, какое большое значение придавал Левитан композиционному построению своих пейзажей. Рисунки дают возможность наглядно проследить это на протяжении всего творчества художника, начиная с ранних произведений в Саввинской слободе, когда он, казалось бы, целиком был поглощен этюдированием, изучением природы и открывшейся ему в работе на пленэре прелести солнечного света. Но вот мы видим крохотный рисунок (Третьяковская галерея) — набросок композиции натурального этюда «Саввинская слобода», в котором Левитан ищет композиционную закономерность и уравновешенность. Это стремление уже при самом выборе натурального вида взять его так, чтобы он был «композиционен», развивается в творчестве Левитана с годами. Много показательных примеров дают здесь листки упомянутого альбомчика 1890—1898 годов (Третьяковская галерея). Рисуя с натуры, Левитан затем обрамляет свой рисунок, как бы «кадрируя» его, отбрасывая с боков лишнее, находя нужный формат и отношение пространства к предметам. Характерен в этом отношении рисунок «В поле. Сумерки» (Третьяковская галерея). Его можно сопоставить с уже упоминавшимися композиционными импровизациями в рисунках пером 1896 года — «Опушка леса» и «На опушке леса» (Третьяковская галерея). Даже набрасывая с натуры заинтересовавший его пейзаж озера с лесистым берегом и лодкой рыболовов, Левитан мыслит его как картину и соответственно очерчивает (Третьяковская галерея). Особенного мастерства это «композиционное видение» достигает в поздний период творчества Левитана. Этим мастерством отмечены его замечательные карандашные и перовые зарисовки деревень с их

избами, сараями и стогами сена. Это делает «картиной» самый обычный натуральный рисунок, такой как «Зимняя дорога в лесу» (Третьяковская галерея), изображающий совсем рядовой вид с такой простотой мотива, в которой, казалось бы, глазу художника и «зацепиться» не за что в построении композиции. Но ведь недаром Левитан так владел этим «композиционным видением», что оно проявлялось даже в самом расположении наброска на листке альбомчика, как мы это отмечаем, например, в рисунке «Развалины замка Дория» (Третьяковская галерея). Другой, очевидно, более ранний рисунок — «У подножия деревьев» (Третьяковская галерея) демонстрирует умение Левитана найти необычную точку зрения, при которой все приобретает новое неожиданное звучание, а изображаемые предметы словно видятся в первый раз. Еще более ясно мы можем это наблюдать позднее, уже в конце творчества художника, в замечательном по своей выразительности и красоте рисунке — «Стволы деревьев» (Третьяковская галерея) 1890-х годов. Благодаря выбору точки зрения сверху и благодаря призрачному ночному освещению, превосходно переданному серым фоном бумаги и подцветкой рисунка мелом, изображенный на рисунке лес кажется сказочным и поэтически-фантастическим. Стоят в молчании стволы деревьев, а тени от тех из них, которые как бы находятся за спиной у зрителя, вводят его самого в сказочное царство ночного леса.

Картина «Тихая обитель» 1890 года была одним из первых не натуральных, а «сочиненных» пейзажей Левитана. Этот образ долго вынашивался художником и постепенно складывался в его сознании. По свидетельству С. П. Кувшинниковой, он впервые зародился у Левитана еще в Саввинской слободе, то есть в 1886 году, когда перед ним предстал Саввинский монастырь в лучах вечернего солнца. Затем, через несколько лет, в 1890 году, во время четвертой поездки на Волгу, Левитан увидел под Юрьевцем небольшой Кривоозерский монастырь, который воскресил в нем воспоминания о впечатлении, полученном в Саввинской слободе. Здесь Левитан сделал зарисовки и по ним уже в Плесе писал свою картину. Альбомчик, о котором мы уже упоминали, содержит в себе наряду с другими и зарисовки, прямо относящиеся к этой картине. Это прежде всего два изображения монастыря, один в вертикальном, другой в горизонтальном формате (Третьяковская галерея). Являясь в какой-то мере изображением природы, они вместе с тем уже содержат в себе элементы композиции будущей картины, причем композиция горизонтального рисунка очень близка к окончательному варианту. В картине сравнительно с этим рисунком будет увеличено пространство воды и уменьшен берег на переднем плане, отчего картина получит большую глубину и заречный вид отдалится. Изображение спокойной, тихой воды с отражениями в нем берега и монастыря, пересекающих реку лав, которые влекут зрителя в глубину и по которым хочется пройти туда, в заречный пейзаж, приобрели большее значение в общем образном строе картины. Вспомним, что именно ощущение, как будто самходишь в этот пейзаж и погружаешься в его благостную вечернюю тишину, произвело такое впечатление на Чехова, что он описал его в одном из своих произведений⁸.

Рисунки того же альбомчика показывают разработку мотива берега над рекой и его отражения в воде. Таков рисунок «Монахи, плывущие за рыбой» (Третьяковская галерея), в котором само изображение лодки с рыбаками подчеркивает зеркальную гладь воды. Этот мотив, очевидно, увлекал Левитана, и в другом маленьком рисуночке (уже не из этого альбома) мы снова встречаем изображение лодки с рыбаком на реке и с чуть намеченным вдали берегом (Третьяковская галерея). Тот же мотив мы видим в рисунке «Высокий берег реки с лодкой и намеченным мостиком» (Третьяковская галерея). Довольно крутой скат берега в этом рисунке позволяет думать, что с поисками сочетания откоса берега и горизонтальной плоскости переднего плана связан и рисунок «Ветхие избушки у подножия лесистой горы» (Третьяковская галерея), так же как можно наблюдать поиски мотива одной из монастырских церквей в рисунке «Решма» (Третьяковская галерея), хотя и нет оснований утверждать, что именно она попала в картину. Сравнивая архитектурные формы церквей в обоих композиционных рисунках, мы замечаем, что если церковь, виднеющаяся справа, остается той же кубической, пятиглавой, то формы церкви слева и ее колокольни меняются. В вертикальном рисунке они ближе к тем, которые мы видим в картине, — колокольня шатровая, вместо ампириной, изображенной в горизонтальном рисунке. Это заставляет думать, что вряд ли правильно предположение, что эта церковь была внесена в картину уже в Плесе, по тамошней церкви⁹.

Возвратимся к рисунку с мотивом берега и лодки. Он не остался без следа, и мы вспомним о нем в варианте «Тихой обители» — картине «Вечерний звон» 1892 года. Этот мотив будет связан как раз с подчеркиванием глади воды в этой картине, где представлен гораздо больший разворот пространства, нежели в «Тихой обители». Плывущая по воде лодка и мостки на переднем плане заменяют здесь изображенные в первом варианте лавы. Они стали невозможны теперь вследствие увеличения ширины реки, вызванного общим усилением пространственности изображения. Теперь их роль играет лодка.

Отразилась в рисунках и не менее сложная работа над другой, такой же «сочиненной» и «философской», картиной — «Над вечным покоем» 1894 года.

О двух набросках с натуры «Перед грозой», как исходных, писалось не раз, и здесь нет надобности повторять, что первая мысль картины зародилась у Левитана под впечатлением от надвигающейся грозы и как бы притихшей, насторожившейся природы. Но стоит подчеркнуть то обстоятельство, что Левитан снова не ограничился одной зарисовкой поразившей его воображение картины, а варьировал ее в другом рисунке, подняв горизонт и тем самым усилив впечатление грандиозности пространства и контраст между величием неба, водных далей и малостью пригорка с его церковью и рощей. Уже в этих двух вариантах началась та работа, которая завершилась в переходе от эскиза маслом к законченной большой картине. Нетрудно видеть, что композиционное различие между ними отражает поиски в том же направлении, что и различие между двумя первичными набросками. Наконец, в картине совершенно исчезает

кусок берега справа, и водное пространство широко разливается, окружая утлый обрыв с церковкой и кладбищем. От рисунка к рисунку, далее — от эскиза к картине мы наблюдаем, как возрастают размах и мощь пространства и воды, стихийная сила и грозное величие природы и их господство над уголком земли, обжитым человеком.

Прекрасные рисунки и акварели из первой поездки Левитана за границу в 1890 году подтверждают ошибочность распространенного суждения, что Левитан поэтически воспринимал и хорошо изображал только русскую природу. Разумеется, Левитан не мог в этих своих работах передавать такие глубокие чувства и идеи, как в русских пейзажах. Но отнюдь не следует, что природа Франции, Италии, Швейцарии оставляла его равнодушным. Восхищение Альпами, о котором мы читаем в письмах Левитана, и в особенности их изображения говорят совсем о другом. Небольшая картина «Берег Средиземного моря» 1890 года является одной из лучших, тончайших марин в русской живописи. Левитан подобно Полену был очень отзывчив на незнакомую новую красоту и выразительность природы и умел ее понять и передать. Его акварель «Канал в Венеции» (Днепропетровский художественный музей) так же тонко и проникновенно воссоздает особое, сказочное обаяние этого города, его каналов и старинных домов, как и этюды маслом. Превосходно выявлено отношение зданий к узкому каналу, переходной мостик над ним, покачивание на легкой зыби стоящих на приколе гондол. Тишина, покой, чуть меланхолическая поэзия Венеции. Невольно приходят на память стихи И. А. Бунина, так плененного этой тишиной и очарованием необыкновенного города. Манера акварели широкая, свободная, чрезвычайно выразительная.

Не могут не тронуть своим лиризмом, тонким чувством красоты в самом простом, но тесно связанном с жизнью человека мотиве зарисовки скромных каменных крестьянских домиков и тонкоствольных деревьев, использованные в картине «Близ Бордигеры». Насколько полюбился Левитану этот мотив, свидетельствует повторение картины (1890) в пастели, в которой еще усилился контраст между домиками и горами за ними, между домиками и тонкими, хрупкими деревцами. Этот контраст и его выразительность начинаешь гораздо лучше сознавать после того, как просмотришь в альбомчике (Третьяковская галерея) многочисленные зарисовки на эту тему. Что-то особо нежное, лирическое, как песенка, и такое же прекрасное в своей наивной простоте есть в этих, чуть намеченных в полустертых от времени карандашных набросках маленьких деревьев.

О тонком чувстве детали, о стремлении к верности ее изображения говорит рисунок «Кормовая часть баржи» (Третьяковская галерея). Работая над картиной «Свежий ветер», Левитан не только пишет этюд с натуры маслом, делает композиционный рисунок, но и специально изучает строение барж и их оснастку. Перед нами свидетельство исключительной добросовестности художника, его чувства ответственности за свое искусство. В самом деле, ведь суть этого полотна заключается не в воспроизведении барж и пароходов на Волге, а в передаче общей пейзажной картины летнего восточного дня на большой реке, царя-

щего на ней оживления, которое так хорошо связывается с движением облаков на небе, с рябью воды, со всем тем веселым и задорным ритмом, который пронизывает изображение. Но Левитан не хочет и не может ограничиться только общим впечатлением, приблизительным намеком, а создает картину, проработанную и верную во всех своих частях и деталях. Сохраняя общность пейзажного изображения и свежесть как бы сразу схваченного вида, он дает проработку всех деталей — будь то баржи, их формы и пестрая раскраска, будь то пароход или, наконец, рябь на воде. И именно потому, что в основе всякой изображенной им формы лежит ее точное знание и пристальное изучение, она и может передаваться без сухости и мелочной выписанности, как бы одним-двумя мазками. Здесь стоит вспомнить то, что говорилось выше о четком и верном рисунке, являющемся основой левитановских картин. Предмет, форма в его произведениях всегда верны по существу, в своей структуре. Поэтому он может давать их лишь намеком. Художник, в особенности в своих поздних работах, передает формы так, как их схватывает глаз, но, по сути дела, они изображены, как он их не только видит, но и знает, то есть не в субъективности восприятия, а в объективности их бытия. Сравнивая рисунок (Третьяковская галерея), эскиз «Свежего ветра», представляющей композицию картины в целом, с этюдом маслом, мы снова убеждаемся, как много работал Левитан над композиционной «утрашкой», над приданием композиции определенной картинной тектоники и стройности.

В последние годы жизни художника очень увлекал сюжет деревни с избами, деревенской улицей, околицами и задворками, со стогами и сараями. Это увлечение, результатом которого был ряд замечательных картин, отражено и в многочисленных рисунках. Они, как и всегда, являлись штудией природы и варьированием заинтересовавшего художника мотива. Среди этих рисунков мы найдем и такие, которые послужили эскизами для картин, как, например, рисунки «Избы», «Летний вечер. Околица» и рисунок пером «Гумно. Сумерки», в какой-то мере использованный в картине «Сумерки». Есть здесь и рисунки, оставшиеся самостоятельными и дополняющие своими образами «деревенскую сюиту» Левитана. Таков превосходный рисунок «Крестьянская изба» (все четыре — Третьяковская галерея), с тонким лиризмом изображающий окраину деревни, последнюю избу и изгородь, за которыми уже начинаются поля и перелески.

Творческая эволюция Левитана, естественно, отразилась и в его рисунках и акварелях. По ним также мы можем проследить путь развития его все углублявшегося проникновенного понимания природы, все возраставшей целостности и обобщенности ее трактовки. Можем мы проследить и то, как изменялись соответственно этому сама художественная манера, изобразительные средства художника.

Рисунок «Ствол старого дерева» (Третьяковская галерея) 1883 года относится к тому раннему, так называемому останкинскому периоду, когда юный Левитан старательно штудиро-

вал натуру, «когда он работал с огромной энергией, изучая ландшафт в его деталях с мельчайшими подробностями»¹⁰. И действительно, мы видим, как внимательно и тщательно воспроизводит Левитан в этом рисунке и причудливые корявые формы ствола и ветвей дерева, и их кору, и листки на ветке, и падающую от них тень. Этим задачам точной фиксации формы и фактуры предмета подчинена вся манера рисунка, основанного преимущественно на контуре и передаче светотени путем различной степени нажима графитного карандаша. Но этот столь детализированный и отдаленный рисунок уже ушел вперед от того способа трактовки форм, который можно видеть в самых первых живописных работах Левитана, таких как «Солнечный день. Весна» 1877 года с его дробной и мелкой выписанностью. Здесь уже нет той линейной «графичности», с которой там вырисованы формы, он менее сух и в нем начинает существенную роль играть светотень. В более развитом виде мы находим эту манеру рисунка в таких вещах, как «Лесная тропинка» или «Поселок» 1884 года. Это — характерная для того времени манера рисунка, основанного преимущественно на светотеневом решении изображения, в которой один и тот же, в сущности, прием линейной штриховки применяется для передачи как предметов (например, листья, травы, еловой хвои, бревен и теса построек), так и теней. Тональные моменты этой светотеневой манеры рисунка («Поселок») подчеркиваются тем, что при воспроизведении в литографии ему был дан цветовой фон с пробелами. В обоих рисунках надо отметить, как хорошо умеет молодой художник разбираться в пространственных планах и строить их на тональной основе.

Но уже в рисунке «Первая зелень» (Третьяковская галерея) 1883 года можно заметить некоторые новые черты, в которых начали сказываться работа на пленэре, интерес к воздуху и свету. Рисуя той же, в сущности, манерой и так же намечая градации светлого и темного разной степенью нажима карандаша, Левитан самой этой светотенью стремится передать воздух, атмосферу весеннего солнечного дня. Вместе с тем он начинает колористически обогащать рисунок, внося в него то, что он находит в работе красками на натуре. Эту цветность мы ощущаем в сопоставлении серых пятен и глубоких, черных, жирно проведенных линий. Здесь мы видим тот прием рисования деревьев и промежутков между ними сильными и жирными линиями, который так красиво выступает в рисунке «Окраина деревни» (Третьяковская галерея). Очаровательный рисунок «Разлив» 1885 года полон воздуха; несколькими линиями и штрихами переданы прозрачная гладь воды, ее широкий разлив. Левитан сумел здесь использовать саму бумагу, создавая путем умелого расположения пятен ощущение простора неба и воды.

Одновременно со штриховым рисунком мы можем проследить и развитие рисунка линейного, начиная от энергично, несколькими линиями намеченного изображения облаков, леса, рельсов и досок платформы в наброске «Платформа. Приближающийся поезд» 1879 года и от таких контурных набросков, как «Деревня. Ветряная мельница» 1870-х годов или «Склон высокого берега» (оба — Третьяковская галерея) 1880-х годов. Поражает умение буквально несколькими штрихами передать и большое

пространство поля, и рощицу, и кустарник в рисунке «Поле» (Третьяковская галерея) 1880-х годов, чрезвычайно тонком и как-то даже нежном в лиризме самих изобразительных средств. Это рисование живой, беглой, очерчивающей контуры линией с легкой подтушевкой росчерком постепенно становится у Левитана все более мастерским и выразительным. В этой манере выполнены натурные беглые зарисовки уже упоминавшегося не раз альбомчика 1890—1895 годов, представляющие собой изображения видов на Волге, а также во Франции и Италии. Так, чрезвычайно скупыми средствами уверенно выполнен сложный, в сущности, вид в рисунке «Пейзаж на Волге. Жилино близ Кинешмы» (Третьяковская галерея) с его изображением и домиков внизу на первом плане, и стены леса за ними на крутизне берега, и реки, и заречных далей. А как уверенна линия, которой обозначаются хребты гор и их каменистость в рисунке «Горный пейзаж» или поросшая лесом крутизна в рисунке «Ветхие избышки у подножия лесистой горы». Достоин внимания рисунок «Шхуна в заливе» (частное собрание), не входящий в этот альбомчик и датируемый 1896 годом. В нем простейшими линейными средствами переданы не только пространство залива, не только выразительность движения накренившегося набок судна, но и сама прозрачность воды, ее зеркальность и каменистость дальнего берега.

Порой Левитан, делая рисунки в альбомах или на вечерах, придает им нарочито композиционное построение. Тогда создаются такие рисунки, как «Опушка леса» (частное собрание), смотрящийся как некая книжная заставка, и даже подпись художника вплетается в нее столь же орнаментально, как и кустарник на первом плане. При всем пленительном изяществе этого рисунка он в своей «графичности» в общем не показатель для Левитана. Сделанные художником для самого себя наброски разных композиций на одном листе («Строения у воды. На окраине деревушки. В роще. Пейзаж. Дерево», Третьяковская галерея), эти как бы маленькие эскизы, или, вернее, «проекты» картин, более для него характерны. Они живее и непосредственнее.

Самостоятельные станковые рисунки и в особенности акварели Левитана, как уже говорилось, близки к его живописи, а порой являются ее разновидностью в ином материале. Даже в том случае, если это собственно рисунки, то есть работы в одноцветном материале, как, например, «Серый день. Речка» (частное собрание) 1880-х годов, то выполнены они в «живописной манере», с тональной растушкой и переходами тонов, как в живописи. Для усиления живописности применено процарапывание. Этот прием, как исполнение рисунка на тонированной и мелованной бумаге, вероятно, шли у Левитана от практики его ранних работ для журнальных приложений, где они воспроизводились в технике литографии с подцветкой. Такова, например, работа «Деревенька под снегом» (частное собрание), в которой превосходно использован охристый тон бумаги в сочетании с белой гуашью, изображающий снег, и растушкой, придающей рисунку воздушность. Менее тонко, но эффектно применена техника гуаши на тонированной бумаге в сочетании с жирными линиями карандаша в работе «Пейзаж с луной»

(Русский музей) 1880-х годов. Если в некоторых ранних вещах мы еще чувствуем следы традиции А. К. Саврасова и в выборе мотива, и в его трактовке, то в «Деревеньке под снегом», акварелях «Заросший пруд» и «Деревня. Ранняя весна» (1888, частное собрание) перед нами уже сложившаяся левитановская манера. Она очень живописна и соответствует развитой тональной пленэрной живописи Левитана конца 1880 года. Так, превосходно использует он в акварели «Заросший пруд» крупнозернистую бумагу «торшон», чтобы создать живую, динамичную игру цвета и света, наполнить изображение светом и воздухом. Поэтична пасмурная «Деревня. Ранняя весна», также очень свободно и живо написанная. Она проникнута тонким настроением, какой-то грустной задумчивостью. Богатство и сложность ее световых переходов подобны тем, которые мы найдем в это время в подготовительных акварелях к картине «После дождя».

Чудесная акварель «Зима» (Третьяковская галерея) 1895 года непосредственностью передачи состояния зимнего дня, своим живым дыханием, чистотой и цельностью цвета заставляет вспомнить такой шедевр того же года, как «Март». Эта непосредственность передачи природы, «правда видения» с еще большей силой выступают в более поздней работе — «Зимний день» (Музей Татарской АССР, Казань) с ее экспрессивной динамикой мазка и обобщением форм.

Вся тонкая поэтичность левитановского переживания природы, мастерское владение техникой акварели сказываются в таких его шедеврах, как «Туман. Осень» (Русский музей) 1899 года и «Осень» (Третьяковская галерея) 1890-х годов. Очень разные по образам, они равны по своей художественной значимости, по богатству содержания. Тончайшими оттенками рыже-розовых и зеленоватых тонов передает Левитан осеннюю березовую рощу в туманный день. Как нежны, грациозны и лиричны эти тонкие, искривленные стволы, как тают в тумане верхушки деревьев, как пронизан сыростью воздух. Акварель в тонкости своей красочной гаммы очень музыкальна, словно беззвучно ощутимая минорная мелодия осенней тишины. На совсем ином мотиве, на ином эффекте строит Левитан акварель «Осень». Если в первой все было погружено во влажную воздушную среду, если мы как бы сами чувствовали себя в этом скрадывающем звуки, почти физически ощутимом тумане, то здесь, напротив, переданы осенняя прозрачность и ясность пейзажа. Левитан использует для выражения этой «сквозности» мотив тонких оголенных деревьев, сквозь которые мы видим реку и дальний берег. Если в акварели «Туман» воздушная среда непосредственно передавалась, была как бы предметом изображения, то здесь воздух ощущается и благодаря прозрачной сетке деревьев и в облачности неба, и в отражениях на воде. Акварель «Осень» также строится на тончайших цветовых отношениях и принадлежит к числу наиболее «живописных» поздних работ Левитана. Перед нами как бы два варианта решения обобщенного образа природы в живописи, основанной на чисто цветовом построении. В первом случае эта обобщенность дается прямо и непосредственно. Внутреннее единство и цельность картины природы выступают как обобщенность форм и цветовых пятен в широте акварельной живописной манеры. В акварели

же «Осень» пейзаж, по сути дела, не менее обобщен, но мы отчетливо видим детали, листочки на деревьях, опавшие листья на первом плане, даже стволы деревьев в роще на дальнем берегу. И эти детали нисколько не мельчат и не разбивают общности пейзажа в целом, а смотрятся как оживляющие его, придающие особую игру и «вибрацию» основным большим плоскостям, на которых построен пейзаж. Первый вариант с его прямой передачей воздушности, с соответствующей мягкостью и округлостью очертаний предметов как бы «смазанностью» форм и широкой манерой работы кистью находит свое продолжение в таких акварелях, как «Ранняя весна» и «Пруд» (обе — частное собрание) 1897 года. Второй вариант со всей отчетливостью выступает в работе «Вечер. Закат» (Третьяковская галерея) 1890-х годов в сочетании пятен заливок сепией с рисунком пером. Вся острая выразительность такого сочетания видна в эскизном рисунке «Закат. Опушка леса» (частное собрание) 1900 года с его поразительной экспрессией образа и изяществом исполнения. В обеих группах акварелей налицо те черты известной декоративности, которые присущи вообще многим поздним работам Левитана. Представляется, что во второй группе при этом менее затрагивается сама трактовка образа, в то время как в первой в обобщении форм присутствует момент стилизации. Особая пленительность акварели «Осень» состоит в том, что здесь зрительная натуральность пейзажа удивительно сочетается с его построенностью и декоративностью. Любопытно в этом отношении изображение в левой части акварели веток не вошедшей в картину ели. Этот срез предмета одновременно и подчеркивает «правду видения» как бы прямо из природы выкадрированного вида, и фиксирует передний план, совпадающий с плоскостью листа. Недаром ведь и ряд тонкоствольных деревьев расположен несколько по диагонали, так что справа деревца выходят на первый план, поддерживая расположение еловых ветвей. Так, те же самые средства, которые создают пространственность и воздушность пейзажа, помогают его построению на плоскости листа, что так важно именно в рисунке.

Все это особенно бросается в глаза при сопоставлении этой чудесной, до конца реалистической акварели с такой работой, как «У реки» (частное собрание) 1890-х годов (?), в которой черты декоративной стилизованности выступают наиболее явно. Так, мы видим в поздних акварелях Левитана то же сосуществование двух тенденций, как и в его картинах: в одной он, стремясь к обобщенности изображения и повышенной экспрессивной выразительности образа, делает те или иные уступки стилизации, а в другой полностью подчиняет их своей основной реалистической направленности понимания и художественного истолкования природы.

Эти поздние поиски Левитаном обобщенности и выразительности образа, его лаконизма, как и живописная манера, основанная на цветописи, отразились в характере и манере поздних рисунков. Левитан и здесь обобщает формы, как мы это видим в рисунках «Деревенька» или «Радуга» (оба — Третьяковская галерея) 1899—1900 годов, в которых изображение леса удивительно похоже в обобщенности своих форм на то, которое мы отмечаем в картине «Летний вечер». Интересен сам мотив этого

рисунка, обнаруживающий, как и изображения закатов и лунных ночей в живописи, тягу Левитана в это время к особым эффектам освещения. Наряду с экспрессивностью рисунок становится все более «живописным». Но это уже совсем иная живописность, чем в ранних работах. Она заключается не в штриховке или растушевке, передающих тональные переходы, а в том, что сама линия оказывается похожей на мазок кисти. Левитан рисует сейчас очень мягким карандашом широкими линиями, которые одновременно и очень экспрессивны, и очень живописны. Это та живопись богатейшей разработки цвета в пределах малого количества цветов, колоритность при относительно сдержанной приглушенности, которые присущи таким работам, как «Сумерки», и которые также связаны с поисками высокой меры обобщенности и заостренной выразительности образа. Недаром она свойственна рисункам пером этих лет, как мы это видим в работе «Гумно», о сюжетной и образной близости которой в картине «Сумерки» уже говорилось. Рисунок этот можно сравнить с единственным офортом Левитана «Дорога в лесу», исполненным как раз в это время, в 1899 году. Близость рисунка к офорту позволяет понять, в чем тут дело. Вспомним, что В. А. Серов воспроизвел в офорте свой пейзаж «Октябрь» 1895 года, в котором он решал задачи, сходные с теми, которые ставил Левитан в таких поздних своих пейзажах, как «Сумерки» или «Стога». Пейзаж «Октябрь» с его обобщенностью образа и форм, с такой же обобщенностью колорита органично можно было трактовать в офорте, но для воспроизведения в офорте совсем не подходит пейзаж того же Серова «Заросший пруд» 1888 года. Точно так же первой рисунок «Гумно» и офорт «Дорога в лесу» Левитана сочетаются в единстве образных и живописных решений с его картинами конца 90-х годов и никак не сочетаются с работами 80-х — первой половины 90-х годов.

Так органично от начала и до конца прослеживается по рисункам и акварелям Левитана его большой творческий путь, путь создания новых образов и новых решений картин природы. Мы видели, что эти его произведения, рассмотренные как с точки зрения их связей с картинами и работой над последними, так и с точки зрения их собственного значения, представляют большой интерес и ценность. Освоение этой части художественного наследия Левитана позволяет нам лучше уяснить характер и эволюцию его творчества в целом и доставляет радость непосредственного наслаждения рисунками и акварелями. Они раскрывают нам нечто новое в знакомом творчестве художника и предстают в своей совокупности как некая новая его грань.

1

Кочик О. «Неизвестные рисунки художников» (1886). Хромолито-итальянским карандашом с фантастической датой «1875 г.». Левитана. — Искусство, 1958, № 5. графия Симова и Касаткина. Эта

2

См. альбом «Первый периодический выпуск рисунков русских стве оригинального рисунка «Искусство» (1960, № 8) в альбоме «Русская гравюра» (М., 1960, № 113). Правильно опубликована в альбоме «Русская гравюра» (М., 1960, № 113).

И. И. ЛЕВИТАН. РИСУНОК. АКВАРЕЛЬ

- 3
Радуга, 1883, № 12, с. 271, гра-
вер Петров.
- 4
«Воспоминания о художнике
Левитане». — В кн.: И. И. Леви-
тан Письма. Документы. Вос-
поминания. М., 1956, с. 140.
- 5
Нестеров М. В. И. И. Левитан. —
Там же, с. 123.
- 6
И. И. Левитан. Письма. Докумен-
ты. Воспоминания, с. 154.
- 7
Россия, 1884, № 30.
- 8
«На переднем плане речка, через
нее бревенчатый мостик, на том
берегу тропинка, исчезающая в
темной траве, поле, потом справа
кусочек леса, около него костер:
должно быть, ночное стерегут. А
вдали догорает вечерняя заря.
Юлия вообразила, как она сама
идет по мостику, потом тропин-
кой, все дальше и дальше, а кру-
гом тихо, кричат сонные дергачи,
вдали мигает огонь. И почему-то
вдруг ей стало казаться, что эти
самые облачка, которые протяну-
лись по красной части неба, и
лес, и поле она видела уже давно,
- и много раз, она почувствовала
себя одинокой и захотелось ей
идти, идти и идти по тропинке, и
там, где была вечерняя заря, по-
коилось отражение чего-то незем-
ного, вечного» (повесть «Три го-
да»). По этой картине Юлия на-
училась видеть и понимать
живопись.
- 9
Пророкова С. Левитан. М., 1960,
с. 111.
- 10
Нестеров М. В. И. И. Левитан. —
В кн.: И. И. Левитан. Письма.
Документы. Воспоминания,
с. 123.

О НОВОМ ХАРАКТЕРЕ ПЕЙЗАЖА ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА

Развитие русской живописи начала века, непосредственно предшествовавшее советской, было, как известно, сложно и противоречиво. Мы видим здесь множественность различных направлений и течений, их пестроту и быструю смену многих из них. Таким сложным, естественно, было и развитие одного из ее видов — пейзажной живописи. Данная работа не преследует задачи рассмотрения всех направлений после импрессионизма и того нового, что было в каждом из них. Ее смысл несколько иной.

Ведь уже прослеживая пути сложения нового русского пейзажа в 80—90-х годах прошлого столетия, мы констатировали их многообразие. Оно вытекало из быстрого и успешного развития пейзажа в это время. Это развитие пейзажа не только составляло часть общего процесса развития живописи, но играло в нем во многом ведущую роль. Оно влияло на жанровую и историческую живопись, где пейзаж из фона все более превращался в важную органическую часть изображения и воздействовал на его трактовку. Даже в портрете пейзаж становился одним из существенных средств характеристики человека. При этом пейзажная живопись сама, естественно, испытывала на себе влияние тех новых тенденций времени, среди которых не последнее место занимал интерес к декоративному и прикладному искусству и к книжной иллюстрации. Если до того станковая живопись была господствующей и пейзаж развивался в ее формах, то теперь наряду с ними он развивается и как театральная декорация, и как книжная иллюстрация. Тут было сложное взаимодействие: испытывая на себе воздействие стихии декоративности, пейзаж в свою очередь придавал специфическую окраску самим проявлениям этой декоративности.

При всем многообразии форм становления нового пейзажа в нем ясно обнаруживается некая существенная общность. Она сближала собственно пейзаж с пейзажностью трактовки изображения в иных жанрах и видах искусства. Это был новый характер восприятия и истолкования природы, который заключался в непосредственном показе, в том, что современники определили как «правду видения», вместо прежней описательной повествовательности. Эта непосредственность изображения

природы сочеталась с эмоциональностью ее восприятия и трактовки. Художник стремился передать в пейзаже «настроение», которое мыслилось по аналогии с человеческими переживаниями. Сама жизнь природы, ее изменчивость и движение были выражением движения чувств человека, изменчивости порою едва уловимых настроений.

Именно непосредственность показа явлений и эмоциональность их трактовки определяли и пейзажный характер решения жанровой и исторической тематики.

Если в творчестве И. И. Левитана нашла свое высшее выражение новая эмоциональность передачи природы, если в изображениях деревни у В. А. Серова мы видим высокие образцы пейзажной трактовки жанра, то их современник К. А. Коровин развил в своем творчестве живописную основу нового пейзажа. Пленэрность и непосредственная живописность были доведены К. Коровиным до той степени, которая позволяет говорить применительно к его искусству о своеобразном русском импрессионизме.

Такого единства, такой общности развития мы уже не найдем в первых полутора десятилетиях XX века. Напротив, это время характеризуется «чрезмерным изобилием художественных языков»¹, порожденным в конечном счете общими условиями существования искусства в развитом капиталистическом обществе с его крайним индивидуализмом и конкуренцией во всех областях художественной жизни.

Сложность и противоречивость развития русской живописи, в том числе и пейзажной, были выражением сложности и противоречивости общественного развития с его борьбой революционных сил и пытавшихся подавить их сил реакции. Революционные настроения накануне и во время первой русской революции и затем нового подъема революционной волны в начале 1910-х годов вдохновляли художников на новые смелые искания, порождая в них новое отношение к природе. И вместе с тем они не могли не поддаваться совсем иным настроениям и воздействиям. Их отрицательное отношение к буржуазной действительности зачастую уводило их от жизни в область мечты и воображения, а желание по-новому почувствовать природу осложнялось влиянием мистических настроений, особенно после разгрома революции 1905 года. Правда, от этого мистического восприятия мира как неких «видений» пейзажисты обычно скоро освобождались ради утверждения природы. Смелые же поиски новых форм оказывались результативными лишь на пути преодоления тех или иных отвлеченных формальных решений. Все это делало творческое развитие молодых художников сложным и трудным. Вместе с тем напор новых устремлений оказывал свое воздействие и на традиционное понимание пейзажа. В моментах новшеств здесь мы также увидим сочетание положительных и стилизаторских, отвлеченно-формальных черт.

В то время как Левитан умер на рубеже двух веков в 1900 году, едва приступив к новым поискам, уже выходящим за рамки лирического «пейзажа настроения», а Серов в начале XX столетия постепенно все более отходил от пейзажной живописи, К. Коровин, продолжая развивать свое пейзажное творчество, стал

главой того течения русского импрессионизма, которое прежде всего выявилось в искусстве мастеров круга Союза русских художников, своеобразно сочетавших традиции всех трех крупнейших представителей пейзажа конца предшествовавшего столетия — Левитана, Серова и Коровина. Среди них, быть может, наиболее затронутым новыми веяниями оказался К. Ф. Юон, в живописи которого выразилось характерное для его времени тесное сплетение пейзажа с бытовым жанром. Новые тенденции отразились и на пейзажном творчестве близкого к Союзу А. А. Рылова.

Столь отличное от импрессионизма Союза направление «Мира искусства» и примыкавших к нему художников своеобразно использовало и живописную динамику, и остроту необычных точек зрения, и пейзажность импрессионизма, и его эмоциональность. На этой основе мирискусники создали новый вид пейзажной трактовки жанра, на этот раз преимущественно исторического и стилизованного. Пейзаж, его «настроение» стали у них способом характеристики и оценки эпохи (у А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере и других). Они создали и новый вид «исторического пейзажа», столь же ретроспективного, как и их жанр, и нашедшего наиболее яркое выражение в творчестве К. Ф. Богаевского. Рядом с его архаикой можно поставить и символическую архаику Н. К. Рериха. В творчестве А. Я. Головина получила развитие связанная с театральной декорацией особая декоративная трактовка пейзажа, как в работах А. П. Остроумовой-Лебедевой по-новому был интерпретирован пейзаж графический и книжный, идущий от Е. Д. Поленовой и М. В. Якунчиковой. Ею был создан особый вид архитектурного исторического пейзажа. Можно было бы продолжить эти бегло взятые примеры новшеств в пейзажной живописи. Но все они были видоизменениями, развитием или переработкой традиций. Наряду с ними в пейзаже нового столетия существовали и некоторые совершенно новые тенденции в творчестве ряда художников. Они и интересуют нас в данной работе.

При рассмотрении этих новых явлений мы исключаем из нашего обзора практику мастеров группы «Бубновый валет», так как в их искусстве в дореволюционные годы господствовал натюрморт. Те же немногие ранние опыты в области пейзажа П. П. Кончаловского, А. В. Куприна или Р. Р. Фалька тяготеют скорее к кругу иных проблем, нежели те, которые занимают нас здесь.

И. Э. ГРАБАРЬ

Понять новый характер русской пейзажной живописи можно, уже наметив различия в пределах кажущегося единым импрессионизма. К его лучшим и типичным представителям причисляют обычно К. А. Коровина и И. Э. Грабаря, художников не только разных поколений, но, как мы постараемся показать, и различных направлений. Их можно объединять, лишь слишком широко и общо понимая импрессионизм как искусство впечатления и, так сказать, оптического восприятия и трактовки природы. Но за этим общим начинается существенное раз-

личие и в самом конкретном восприятии, и в живописной трактовке пейзажа.

Чтобы выяснить это различие и тем самым попытаться определить новое, попробуем сравнить лучшие и характерные для творчества того и другого художника пейзажные работы. Возьмем этюд К. Коровина «Морской берег в Дьеппе» середины 90-х годов и картину И. Грабаря «Февральская лазурь» (1904, Третьяковская галерея). Пейзаж К. Коровина — это действительно типичный импрессионистический пейзаж. Он представляет собой как бы последний вывод из понимания пейзажа как далекого вида. В нем главным является общее, которому подчинены частности, будь то высокие скалы берега, морские волны или чуть намеченные фигурки людей вдали. Пейзаж этот полон света и воздуха, переданных, как и предметы, широким свободным динамическим мазком и разнообразием фактуры его наложения при изображении различных форм и пространственных планов. Но все эти оттенки богатой гаммы приведены к некоему общему тональному единству, как и различие фактур. Перед нами характерный образчик импрессионистической иллюзорности, при которой пейзаж воспринимается как непосредственная зрительная данность, как некий действительный «вид».

Совсем иное впечатление мы получаем, созерцая картину «Февральская лазурь». Первое, что бросается в глаза, — это замена далекого вида передачей преимущественно первого плана. Этот первый план занят изображением берез, за стволами которых виден дальний план, замыкаемый рощей, а в просветах многочисленных ветвей — лазурь неба, являющаяся, как и роща, фоном для главного первопланного изображения. Вместо прежнего господства общего — пространства и воздуха, — которому были подчинены частности, «предметы», здесь они господствуют над общим, над пространством. Вместо далекого вида перед нами изображение, взятое «вплотную». Сам И. Грабарь в автобиографии рассказал, что именно так он и писал этот пейзаж, прельстившись красотой берез: «...я прорыл в глубоком снегу, свыше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита»². При этом березы, смотрящиеся в ракурсе, заняли, естественно, все пространство переднего плана. Пейзаж, как сказали бы мы теперь после опыта кино, был взят «крупным планом». Он стал поэтому более «предметным». Предметы, в данном случае березы, их расположение и ракурсы строят и определяют для нашего зрения пространство. В связи с этим меняется и характерная для импрессионизма фрагментарность изображения. Это уже не прежний «вырез пространства» при срезе предмета, который ничем не отличается от среза с краев пространства, словно протекающего за раму картины. Фрагментарность теперь — это прежде всего фрагментарность изображения предмета, в данном случае, в картине «Февральская лазурь», большой березы, которая «не умещается» в поле зрения и в пределах полотна именно потому, что взята очень крупно, «первым планом».

Надо сразу же оговориться, что эта новая «предметность» пейзажа не означает материальности и объемности самих изобра-

жаемых «предметов» природы, как это было в старой, доимпрессионистической пейзажной живописи. Господствуя над пространством, «предметы» природы сохраняют ту невесомость, «воздушность», которые были им присущи в импрессионизме и которые нашли свое полное осуществление, в частности, в творчестве К. Коровина — в «Парижском кафе» 1900-х годов.

Но эта «воздушность» предметов передается теперь совершенно иначе, чем это было у Коровина. Как предметы, так и воздух изображаются не цветотональным пятном, а путем мелких разделных мазков. В «Февральской лазури» стволы берез с их пестротой коры написаны желтыми, розовыми, белыми и красноватыми мазками. Такими же мелкими разноцветными мазками передана и лазурь неба «со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху»³.

Нельзя не придавать значения этой новой для русской живописи системе дивизионизма, считая ее просто новой манерой, техникой. Нет, это не просто новая техника, а иная живописная трактовка изображения, выражающая новое восприятие пейзажа. Пейзаж так же динамичен, как и в импрессионизме. Но если там это было открытое и непосредственно передаваемое движение или возможность его в живом, как бы «дышащем» изображении, полном света и воздуха, то теперь это скорее некая «пульсация» и ветвей берез, и небесной лазури, написанных посредством разноцветных мелких мазков, движение которых и образует эту «пульсацию». Такое доведенное до конца импрессионистическое изображение предметов как сгустков воздуха превращает их в сгустки вибрирующего цвета. Так, светопись, которой был импрессионизм, имеет тенденцию обратиться в цветопись, что мы и увидим в дальнейшем в творчестве ряда художников.

Не случайно И. Грабарь стал родоначальником и наиболее крупным представителем дивизионизма в русской живописи, очень быстро придя к нему от ранних импрессионистических работ. В то время как, например, у Н. В. Мещерина или П. И. Петровичева это было временным увлечением, у Грабаря оно определило весь первый дореволюционный период расцвета его пейзажной живописи.

Грабарь был не только художником, но и критиком и исследователем, человеком с ярко выраженными склонностями к научному, логическому мышлению. Поэтому ему и казалась прельстительной та живописная система, которая была наиболее рационалистична и у своих родоначальников Сёра и Синьяка оправдывалась их стремлением к основанному на науке чисто объективному, как им представлялось, методу живописи. Сказанное не надо понимать в том смысле, что живопись Грабаря была холодно-рационалистична, что художник якобы бесчувственно относился к природе. Нет, его пейзажи и его натюрморты проникнуты любовью к природе и несомненным художественно-поэтическим ее переживанием. Но это иное по своему характеру переживание, чем чисто чувственное переживание К. Коровина, иная поэзия, уже не основанная на «настроении», на не передаваемом ясно, а внушаемом «намеком» переживании. Эмоции у Грабаря всегда осознаны и своеобразно выверены, внутренне проанализированы и как бы сформулированы в его

живописи, как выверена и его живописная система.

И. Грабарь, несомненно, чувствовал красоту и поэзию русской природы, которую он изображал. Так, проникнута поэзией «Февральская лазурь», передающая блестящую, сверкающую на солнце природу зимнего дня. Проникнута поэзией и другие пейзажи, возьмем ли мы такую еще импрессионистическую его работу, как «Луч солнца» (1901), или такую, как «Сентябрьский снег» (1903, обе — Третьяковская галерея), которую сам автор считал «переходной», выполненной в «умеренном дивизионизме», или, наконец, такую, как «Сказка инея и восходящего солнца» (1908, принадлежит Посольству СССР в Великобритании, Лондон), в которой дивизионизм находит свое завершение.

О. И. Подобедова права, утверждая, что «собственная творческая практика мастера-живописца на протяжении всей его жизни теснейшим образом переплеталась с деятельностью ученого»⁴, хотя в отдельные периоды жизни у Грабаря господствовала та или иная сфера. В самом деле, если в системе дивизионизма у Грабаря проявлялись его научные теоретические интересы, то и в его изучении русского искусства и в писаниях о нем сказывался художник. Так, например, в «Истории русского искусства» в восприятии древнерусской архитектуры, увлекавшей Грабаря, и даже в самой подаче ее в иллюстрациях чувствовался художник-пейзажист. Это сочетание в одном лице художника и знатока, исследователя истории искусства было характерно для того времени и было свойственно многим мастерам круга «Мира искусства». Но в отличие от большинства из них это не приводило Грабаря к созданию «исторического пейзажа», а тем более к той или иной стилизации. Он оставался живым, «натурным» в своем восприятии, в своей сюжетике пейзажистом. Но и Грабарь любил вводить в пейзажи старинную архитектуру усадеб, а во время своей поездки на Север создавал акварели, в которых древнерусская архитектура была главным предметом изображения в пейзаже («Северная Двина у погоста Пермогорье», «Церковь в селе Панилове», 1903, обе — в Закарпатской картинной галерее). Как отличаются они от чисто пейзажных произведений К. Коровина, выполненных им во время его поездки на Север в 1894 году! Коровин знал и любил русскую деревянную архитектуру и, модернизируя, воспроизводил ее как изделия прикладного искусства (например, в знаменитом Русском павильоне на Парижской всемирной выставке 1900 года или в театральных декорациях). Но тогда он выступал не как пейзажист. Северные акварели Грабаря можно считать более характерными в смысле выражения в них собственно увлечений древнерусским и народным искусством, как это было в то время и у И. И. Билибина. Введение же старинной усадебной архитектуры было для художника средством поэтизации и, так сказать, историко-архитектурного истолкования природы. В тех же целях вводит он фигуру деревенской девушки с ведрами в картине «Мартовский снег» (1904, Третьяковская галерея), «находя этот мотив одним из наиболее типичных для русской деревни»⁵. Даже в том случае, когда перед нами чистый пейзаж, Грабарь самым его наименованием стремится выразить сложные ассоциации. Так, пейзаж 1908 года, который мы рас-

сма тривали как законченное проявление дивизионизма, носит характерное название «Сказка инея и восходящего солнца» и действительно отвечает ему поэтическим очарованием и сказочностью своего мотива. Тем самым стремившийся к «научному» и строго «объективному» методу живописи в своем дивизионизме художник одновременно желает подчеркнуть поэтичность мотива и его национальную выразительность.

Так в результате сопоставления мы видим, что образ природы у Грабаря столь же отличен от коровинского, сколь отличен характер его живописи. В то время как для Коровина прекрасен любой пейзаж и поэтичным его делают само восприятие и трактовка его художником, Грабарь специально выбирает сюжеты и мотивы. Вот почему круг его сюжетов гораздо уже, чем у Коровина, который охватывает равно русскую и зарубежную природу и самые различные времена года. Это связано у Грабаря с уже отмечавшейся большей предметностью. Судя по воспоминаниям художника, пейзаж «Февральская лазурь» родился из восхищения «дивным экземпляром березы, редкостным по ритмическому строению ветвей»⁶. Поэтому-то Грабарь и писал собственно березы в пейзаже, а не пейзаж березовой рощи. Он любовался красотой «частного» и от него уже переходил к красоте общего. В описании красоты березы интересно восхождение художника ритмом расположения ветвей. Это некое новое начало в восприятии природы. В нем сказывается стремление выявить в природе известные структурные закономерности. Они непосредственно выражаются как строй самой живописи. Законы построения предмета художник хочет передать в самой композиции, как стремится это сделать с цветовой его характеристикой.

Предметность восприятия природы проявляется и в том, что Грабарь наряду и одновременно с пейзажами охотно пишет натюрморты. Некоторые работы, как, например, «Дельфиниум» (1908, Русский музей), представляют собой натюрморт в пейзаже, то есть непосредственно в той световоздушной среде, в которой находятся и стволы берез в картине «Февральская лазурь». Та же «воздушность» присуща и натюрмортам. Характерен в этом отношении натюрморт «Цветы и фрукты на рояле» (1904, Русский музей) с его системой дивизионизма, в которой написаны как предметы, так и в особенности их отражения в блестящей поверхности рояля. «Воздушны» здесь и цветы (например, васильки в корзине), и брошенный на поверхность рояля пучок зелени, и фрукты. Они одновременно и предметны и столь же невесомы, как и их отражения, переданные как бы «дождем» мазков. Еще больше эта «воздушность» предметов в натюрморте «Хризантемы» (1905, Третьяковская галерея), где мелкими цветными мазками трактованы не только цветы, но и скатерть, белый цвет которой образован из разноцветных мазков, и стеклянные стаканы, и фарфоровые тарелки. В обоих натюрмортах не только все изображение пронизано воздухом, но и составляющие его предметы кажутся сгустками разноцветных невесомых форм. Некоторые работы этого рода, как, например, «Утренний чай» (1904, Национальная галерея современного искусства, Рим), изображающий взятый с высокой точки накрытый стол с самоваром на фоне сада, причем солнеч-

ные блики сквозь невидимую листву одинаково играют как на скатерти и самоваре, так и на зелени, представляют собою некий новый вид натюрморта-пейзажа. Натюрморт привлекал Грабаря потому, что здесь он мог наиболее свободно в подборе и расстановке предметов выявлять и пластически выражать в живописи искомые закономерности самой природы, ее объемной и цветовой структуры. И так как они интересовали его и в пейзаже, то и рождались такие решения, в которых пейзаж трактовался предметно, а натюрморт пейзажно.

Но, помимо моментов выявления закономерностей природы в самом строе картины, в таком характере изображения заключался и момент декоративности. Эту декоративность порождало как расположение предметов на первом плане, так и нарочито низкий или нарочито высокий горизонт, порою даже выходящий за верхний край холста, как в «Мартовском снеге». Картинное изображение, теряя пространственность, становилось, по сути дела, плоскостным. Пространственные ощущения вызывала скорее «вибрация» пестрых мазков живописи, в то время как сами они подчеркивали плоскостность картины. Она воспринималась подобно полупрозрачной среде, сквозь которую виднелось или чувствовалось пространство.

Грабарь любил изображать на первом плане «прозрачные» растительные формы. Особенно характерна в этом отношении картина «Золотые листья» (1901, Башкирский художественный музей имени М. В. Нестерова, Уфа), в которой на первом плане изображена свисающая листва дерева, сквозь которую виден дом. Да и в «Февральской лазури» та самая сетка стволов и ветвей, которая пленяла художника своим ритмом и в передаче которой он хотел выразить некие структурные закономерности, смотрится своеобразно «орнаментально». И в этой своей «орнаментальности» она выявляет пластически на плоскости холста тот ритм, который пейзажист увидел в природе. Плоскостность живописи мелкими мазками, которые выглядят расположенными на одной плоскости, особенно ясно выступает в пейзаже «Сказка инея и восходящего солнца» с его узором тонких заиндевелых ветвей. Мелкие мазочки вместе с прозрачностью форм и образуют ту колеблющуюся среду, в которой весь пейзаж становится словно сотканным из разноцветного воздуха и, будучи «предметным», по существу, совершенно дематериализуется. Но стоило только мазочкам этой разноцветной мозаики немного уплотниться, чтобы они превратились в чередующиеся розовые и голубые полосы, образующие декоративный узор в пейзаже «Морозное утро. Розовые лучи» (1906, собрание семьи художника, Москва). Как будто бы совершенно импрессионистический мотив трансформировался в нечто иное.

Как известно, моменты декоративности появляются и в работах К. Коровина начиная с 1900 года («Сарай») и развиваются и усиливаются в дальнейшем в его пейзажах и натюрмортах. Но эта декоративность не выходит за пределы импрессионистической манеры его живописи широким и динамическим мазком, построения изображения цветными пятнами. Они лишь интенсифицируются, цвет становится ярким и напряженным, как, например, в пейзажах ночного Парижа со сверкающими разноцветными огнями или в крымских пейзажах, особенно

1910-х годов. Но сравнение черт декоративности у позднего Коровина и у Грабаря не менее ясно, чем в других прослеженных моментах, выявляет различие между этими художниками, выявляет, что творчество Грабаря — это нечто иное, чем импрессионизм.

Импрессионизм К. Коровина был естественным выводом из той «правды видения», той эмоциональности, которая развивалась в пейзаже 80—90-х годов. Он был современником Левитана и Серова и, подобно им, восходил к тому, что начали еще Саврасов и Поленов. К импрессионистическим решениям он пришел самостоятельно, еще до знакомства с французским импрессионизмом. Иными были истоки творчества Грабаря и его становление. Еще в школе Ашбе и в первых поездках в Париж он познакомился с импрессионизмом и постимпрессионизмом. Если творчество Коровина развивалось в большей мере стихийно, то расцвету творчества Грабаря предшествовали долгие годы учения и самых разнообразных опытов. Это, разумеется, не лишало искусство Грабаря ни национального характера, ни самостоятельности и оригинальности, но стимулировало его идти в своих поисках дальше импрессионизма, искать и разрабатывать новую систему живописи.

В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ

Другим, отличным от картин Грабаря, образом проявляется новое понимание и трактовка природы в творчестве В. Э. Борисова-Мусатова. В то время как у Грабаря при всех моментах рационально-конструктивного подхода к изображению пейзаж продолжает оставаться видом с природы, Мусатов создает сочиненный пейзаж. Он был не пейзажистом, а мастером сюжетных композиций и собственно пейзажей оставил немного. Борисов-Мусатов вошел в русскую живопись как создатель лирических мечтательных произведений, в которых грустно-задумчивые девушки тихо прогуливаются по аллеям парков или мечтают на берегу водоемов. Но в этих лишенных событий картинах, где главное — не действие, а словно вечно длящееся состояние людей, пейзаж играет весьма существенную роль. Это не фон, а органическая часть целого, зачастую равнозначная фигурам. Пейзаж парков участвует наравне с фигурами в создании образа произведения, его тихой и меланхолической поэзии, его символики. Если все эти деревья и кусты, среди которых проходят или играют девушки, эти видимые вдали старинные помещичьи дома являются для них как бы естественной средой существования и так же овеяны ароматом старины, то и сами фигуры кажутся каким-то ожившим видением, олицетворением «души» этих парков. Одна из картин так и называется — «Призраки». Персонажи картин в своем бессобытийном бытии ведут как бы растительную жизнь, и, напротив, пейзаж — одухотворен. Он проникнут той же мечтательностью и внутренним «дыханием». Все вместе составляет особый мир мечты, какого-то поэтически-пленительного зыбкого существования. Автор первой серьезной монографии о Борисове-Мусатове — А. А. Русакова считает его импрессионистом и видит своеобраз-

зие его импрессионизма в том, что тут «живые непосредственные впечатления от природы волей художника служат созданием настроения — неопределенного, зыбкого...»⁷.

Мусатов, действительно, начинал как импрессионист в своих работах 1894—1899 годов. Типична в этом смысле картинка «Майские цветы» (1894, Третьяковская галерея). Но импрессионистическими по общему своему характеру могут считаться и такие этюды, как «Агава» (1897, Третьяковская галерея) или «Девушка, освещенная солнцем» (1897, Музей русского искусства, Киев), несмотря на то, что в их живописи уже появляется разделение цвета. Импрессионистический в общем характер сохраняет еще и картина «Автопортрет с сестрой» (1898, Русский музей), которой как бы начинается круг образов и настроений подлинного Мусатова. Но по мере развития этих образов и настроений Мусатов все более отходит от импрессионизма к иной, новой системе. Именно она и дает ему возможность передачи «неопределенного, зыбкого» состояния людей и природы, всего характера изображаемого им мира.

В самом деле, сама же Русакова, развивая суждение о трактовке природы художником в его зрелых произведениях, указывает и на сильное обобщение форм, и на черты декоративности, и, наконец, на субъективное претворение природы, благодаря которому в картине возникает, как у Врубеля, свой особый поэтический мир⁸. Все это уже очень далеко от импрессионизма и даже противостоит его непосредственности, его стремлению запечатлеть мгновенно схваченную природу во всей живой трепетности ее бытия. В работах Мусатова перед нами явно опосредованная, переработанная в сознании природа, что не мешает ей быть реальной. Она реальна, но представлена в определенном символическом истолковании, которое достигается не простой передачей «настроения», а определенной ее живописной трактовкой. Само «настроение» создается выявлением в природе таких черт, таких структурных моментов, как ритм, декоративность обобщенных масс, узорчатость листьев, которые подчеркиваются в ее картинном изображении, находят претворение в самом строе художественного произведения. «Деревья стилизуются, мягкими силуэтами выделяются они на фоне неба, ветви превращаются в ритмичный узор»⁹. Но, в отличие от аналитического подхода к природе Грабаря, у Мусатова господствует эмоционально-поэтическое восприятие природы. Грабарь видит природу преимущественно вещно. Наряду с пейзажами он пишет таким же образом натюрморты. В глубоко эмоциональном творчестве Борисова-Мусатова погружение людей в атмосферу пейзажа составляет суть, основу его картин. Фигуры и пейзаж живут одной жизнью и одинаково одухотворены. Формально-живописным выражением этой связи фигур и пейзажа являются два момента. Это, во-первых, построение пейзажа, как у Грабаря, на «предметности», а не на пространстве. В картинах Борисова-Мусатова, тяготевшего к решению их как декоративных панно и даже стремившегося к монументальным росписям, пейзаж лишен глубины и строится на расстановке и сопоставлении масштабов «предметов» природы. Даже в тех случаях, когда изображаются уходящая вдаль полянка, дорожки и все это замыкается домом, как в картине «Отблеск

заката» (1904, Горьковский художественный музей) или в сходном с нею эскизе росписи «Сон божества» (1905, Третьяковская галерея), это лишь предметно изображенная, а не пространственно ощущаемая глубина. Высокий горизонт разворачивает глубину на плоскости, и мы воспринимаем не столько пространство, сколько обозначающую даль лужайку и окаймляющие ее с боков деревья. Во-вторых, эта предметность, так же как у Грабаря, не имеет объемности и материальности. Деревья, кусты, лужайки и даже здания не обладают весомостью. Они — такие же легкие и воздушные, как и фигуры женщин и девушек. Борисов-Мусатов строит свои композиции на ритмическом сочетании и как бы чередовании фигур и деревьев, их стволов и листья, на чередовании масс, как цветочных пятен. Ритмическое начало имеет большое значение в композициях художника и придает им своеобразную «музыкальность». При декоративной плоскостности картин, которые стремятся стать «гобеленом» или чем-то подобным, при фризовом построении композиции ритму сочетания форм и цветочных пятен отводится решающая роль в организации изображения.

Борисов-Мусатов после первых опытов разложения цвета в своих ранних произведениях — «Мальчик в шляпе» (1896—1898, Русский музей), «Агава» (1897) и др. — больше уже не развивал этой системы. Поэт и мечтатель Борисов-Мусатов не меньше, чем Грабарь, стремился к выработанной рациональной живописной системе. Вернее, она складывалась у него более или менее стихийно, но как раз в этой стихийности особенно наглядно проявлялась сущность нового восприятия и отношения к природе. Мы видим, конечно, в живописи художника и определенный стиль и выражающие его приемы. Он пишет по преимуществу мелкими мазками, часто черточками и штришками. Они были нужны ему для передачи невесомой «воздушности» форм и предметов, а также для декоративных решений картин. Но, в отличие от цветности произведений Грабаря, Борисов-Мусатов предпочитает очень приглушенную, часто почти бесцветную гамму (например, в «Реквиеме»). Характерны его отказ от масляной живописи и обращение к работе темперой и в особенности акварелью и пастелью. Эта светлота, порою бесцветность красочной гаммы была дальнейшей ступенью развития импрессионистического растворения цвета в свете. Но, подчеркивая воздушность предметов, она придавала ей как бы большую «сгущенность», нежели в импрессионизме.

На живописи Борисова-Мусатова мы с еще большей ясностью видим отмечавшееся уже в произведениях Грабаря превращение переднего плана в своеобразную полупрозрачную «завесу». Недаром Борисов-Мусатов так любил «прозрачные» формы венков и гирлянд («Венки васильков», 1905) и часто изображал так же листву деревьев (например, гирлянда свисающих листьев в «Изумрудном ожерелье», 1903; оба — Третьяковская галерея).

Техника работы мелкими штрихами и точками наглядно видна и в графических произведениях, таких как «Встреча у колонны» (1901—1903). В другом рисунке, «Дама у калитки» (1901—1903, оба — Русский музей), штришки и точки заменяются своеобразными завивающимися, как кружева, линиями, которые способствуют впечатлению воздушности изображения

при его декоративной плоскостности. Этот характер рисунка станет позднее чрезвычайно распространенным в графике (у Н. П. Крымова, А. А. Арапова, Н. П. Феофилактова и других).

Сам Мусатов сделал в 1904 году рисунок для обложки журнала «Мир искусства» в виде гирлянды тонких веточек и цветов со спускающейся сверху стилизованной листвой (Третьяковская галерея). Позднее на обложках и страницах журнала «Золотое руно» мы увидим подобные решения в еще более воздушно и невесомом характере чистой графики тонкими линиями и черточками. При этом сами гирлянды и веточки станут еще более тонкими и нематериальными. Белый фон бумаги будет восприниматься как видимое сквозь лежащий на плоскости листа узор некое воздушное неопределенное, безграничное пространство. В такой пуантилистической манере молодой Юон исполнит целый альбом рисунков, изображающих сотворение мира (1908—1909).

Русакова совершенно справедливо видит коренное отличие воскрешения былого у Мусатова от ретроспективизма мирискусников, в частности Сомова. Сомовскому историзму костюмов и окружения, остро и иронически контрастирующему с современностью самих образов и чувств персонажей, у Мусатова, действительно, противостоит приблизительность и костюмов и парков. Это не ретроспективное восстановление прошлого, а художественно выраженные мечта и грусть о былом, противопоставляемые пошлости и прозаизму современной Мусатову буржуазной действительности. Эта поэзия прошлого потому-то и не нуждается в точной достоверности, что она является символом, который достоверность может только снизить и сделать прозаическим. Русакова права и в том, что, отмечая воздействие на творчество Мусатова современного ему символизма, не считает его символистом. Ему была чужда та философская основа символизма, которая проявлялась преимущественно в литературе и была полна стремления познать непознаваемое, выразить в символах потусторонний мир и идеалистически-мистически понимаемую сущность бытия. У Мусатова в передаче идеального мира мечты и гармонии мы видим скорее символику, нежели символизм как таковой. Русакова правильно подчеркивает оптимистичность, теплую человечность мечты Мусатова. «Символика Мусатова — это символика, рождающая смутные лирические настроения»¹⁰.

Искусство Борисова-Мусатова в его идейно-духовном существе, в специфике его образов и в выражающем это внутреннее внешнем живописном строе наиболее ярко проявляется в его лучшем, наиболее совершенном произведении «Водоем» (1902, Третьяковская галерея). Эта картина, являющаяся центральной в творчестве художника, характерна и своей общей пейзажностью решения сюжетной картины, и тем, как понят и трактован пейзаж. Он играет в картине чрезвычайно большую роль. Представляя собою преимущественно не саму природу, а ее отражение в воде, он соответствует одновременной реальности и призрачности фигур, как и тишина этого пейзажа. Его зыбкость гармонирует с неопределенностью «настроения», переживания девушек. В своем гармоническом единстве это изображение, которое в равной мере можно считать и пейзажем с фи-

гурами, и фигурами в пейзаже, носит некий отвлеченный, в конце концов символический характер как бы олицетворенной мечты о былом.

Декоративное решение картины в целом как почти плоскостного панно, когда горизонт лежит намного выше верхнего края, придает изображению некую, специфическую замкнутость, делает его как бы особым, отрезанным от окружающего миром мечты и грез, в котором существуют эти образы, не имеющие временного развития. Неопределенное душевное состояние девушек дается в лишенном обычной трехмерности, «кубичности» пространстве. Овальное очертание водоема сочетается с такими же плавными овальными очертаниями юбки сидящей девушки, точно так же как вертикальные отражения деревьев в воде подчеркиваются вертикалью стоящей фигуры. Пейзаж, написанный вертикальными мазками, трактован столь же воздушно, как и одеяния и сами фигуры девушек. В пейзаже этой картины с особой наглядностью выявляется уже неоднократно отмечавшаяся «предметность» передачи природы, а также то, что сами эти «предметы» не имеют материальности. Деревья, представленные как расплывчатые отражения в воде, совершенно дематериализуются, и весь пейзаж смотрится как колеблющаяся полупрозрачная среда.

Напрасно было бы видеть в обобщенности форм и лаконизме изображения в картине «У водоема» подлинную монументальность. Сам Мусатов, действительно, к ней стремился и мечтал о стенных росписях. На деле же это была монументальность в пределах станковой живописи, то есть декоративная монументальность. Поэтому вряд ли стоит сожалеть, что ему не была предоставлена возможность стать монументалистом в больших росписях. В этом убеждает не только явная неудача попыток создания композиций майоликовых панно для здания Управления московского трамвая, но и эскизов росписей для имения в Спасском, то есть для частного дома. В первом случае неудачу еще можно объяснить тем, что характер заказа не соответствовал общему строю искусства Мусатова. Действительно, не Мусатову, мечтателю и создателю отвлеченно-поэтических образов, картин неопределенно какой эпохи, было выражать новые идеи понятия «индустриальный век». Он и решал их, отвлекаясь от сути темы, то в виде исторических композиций с Ломоносовым и Екатериной («М. В. Ломоносов показывает Екатерине II электрическую машину» и даже «М. В. Ломоносов читает сонет Екатерине II», эскизы, 1904, Русский музей), то в виде привычных для него изображений девушек в пейзаже («Девушки, застигнутые грозой», эскиз, 1904, частное собрание).

Но ведь и эскизы росписей в Спасском ничем, в сущности, не отличаются от станковых картин Борисова-Мусатова. Они столь же интимны и камерны и из-за своей интимности не могут стать росписями не только общественного сооружения, но даже и залов дома в имении. Мы находим в них ту же тематику («Сон божества», «Осенний вечер», 1904—1905, Третьяковская галерея) и тот же характер ее живописного решения. В нем-то и была суть дела. Живопись, отличающаяся воздушной невесомостью форм и построения, где декоративная передняя плоскость казалась некоей полупрозрачной, колеблющейся завесой,

за которой чувствовалось неопределенное воздушное пространство,— такая живопись не могла стать действительно монументальной. Она разрушала бы стену, превращая ее тоже в нечто зыбкое и колеблющееся. На примере Мусатова мы видим, как в его эпоху не было ни идейных, ни живописных предпосылок для монументального искусства. Индивидуалистическое общество могло породить только мечту о монументальности. Попытка же добиться ее создавала лишь некое подобие монументального решения в декоративно построенной картине или панно.

Сам Мусатов, очевидно, ощущал, что прозрачная воздушность и цветовая приглушенность его картин препятствуют их монументальности. Поэтому наряду с дальнейшей разработкой в картине «Призраки» (1903, Третьяковская галерея) бесцветной гаммы, построенной на тончайших переходах цвета, передающих неясное, призрачное освещение и бестелесность, нематериальность не только фигур, но и самой архитектуры, он, обращаясь к большой картине, ищет обобщения форм сравнительно большими цветовыми пятнами («Водоем»). Сам цвет становится интенсивнее и определеннее. Идя дальше по этому пути, он в картине «Изумрудное ожерелье» еще больше уплотняет цвет, придает ему определенность и покрывает им большие поверхности. Уплотненный цвет становится все более способом обобщения форм, а сами предметные формы приобретают большую материальность, оставаясь декоративными. Это можно видеть, сравнивая написанный в тонких переходах приглушенных голубовато-сиреневых тонов портрет «Дамы в голубом» (1902, Третьяковская галерея) с отличающимся мягкой воздушностью форм изображением «Женщины в желтой шали» (1904, Третьяковская галерея), несколько напоминающим в своей цветовой плотности и декоративном выражении формы цветом живопись Гогена.

Отвечая своей условной декоративностью отвлеченности разного строя картин, пейзаж в произведениях Мусатова вместе с тем наполнен большим внутренним содержанием. Образует среду для благородных в своей поэтической идеальности человеческих образов, пейзаж обогащается сам этим благородством, духовной утонченностью. Он потому и может существовать в картинах на равных правах с фигурами, что носит такой же символический смысл. Таким образом, то, что природа трактуется мастерами сюжетных композиций, приводит к более глубокому ее истолкованию, само очеловечивание природы принимает иной характер. Не ограниченные, как пейзажисты, только самой природой, они воспринимают ее в связи с теми идеями, которые стремятся выразить в образах своих сюжетных картин. Так было с Нестеровым и Врубелем, то же самое мы наблюдаем и в творчестве Борисова-Мусатова.

Это новое отношение к природе, ее преимущественное, так сказать, «эмоционально-философское» восприятие и особое толкование проявляются и в самостоятельных пейзажах Мусатова, писанных им в самом конце его творчества, в 1905 году, последнем году его жизни.

В пейзаже «Осенняя песнь» (1905, Третьяковская галерея) мы отмечаем знакомую нам уже трактовку листвы деревьев мелкими мазочками при большом обобщении форм. Пейзаж пред-

ставляется не столько видом, каким он является в действительности, сколько построенным пейзажным изображением. Он фланкирован с боков купами деревьев, смотрящихся кулисами, совершенно симметричен в расположении масс. В его средней далекой части река, поле, наконец лес изображены как будто пространственными планами, на самом деле эти планы даны как бы «этажами», один над другим, причем даже небо кажется еще одной завершающей все это построение декоративной плоскостью. Эта «построенность» служит выражением не видового, а синтезирующего изображения природы. Это не пейзаж как вид, а мотив природы, символизирующий тему «Осенняя песнь». Декоративная обобщенность этого пейзажа, его «построенность» отнюдь не дают основания усматривать в нем «самое монументальное по образному строю, самое эпическое по звучанию произведение Мусатова»¹¹. Напротив, в нем с особой ясностью видно, почему произведения Мусатова с их воздушностью не могли стать монументальными. Звучит же этот пейзаж не столько эпически, сколько лирически.

Такой же синтезированный характер носит и природа в пастели «Куст орешника» (1905, Третьяковская галерея). И здесь мы находим ту же симметричность расположения масс и ту же центричность прорыва в середине. Эта построенность и обобщенность форм делают «Куст орешника» не этюдом, а картинным изображением. Техника пастели, в которой он написан, позволяет Мусатову, работая штришками, придать воздушность обобщенным формам цветущего орешника и особую прозрачность мелким листкам распускающихся деревьев, образующим как бы некий прозрачный узор.

А. А. Русакова считает, что Мусатов следует в пастели «традициям русского пейзажа настроения» и, сопоставляя пейзаж Мусатова с левитановским, видит разницу в них в том, что «если Левитан умел чутко улавливать настроение, которое пробуждал тот или иной пейзажный мотив в человеке, то Мусатов ищет в природе эквиваленты своим переживаниям. В каждом его пейзаже природа как бы растворяется в чувстве художника»¹². Скорее можно сказать, что здесь перед нами не растворение природы в чувствах художника, а, наоборот, их символизация в образе специально истолкованной и претворенной природы. В этом ее претворении и состоит то новое, что отличает пейзаж Мусатова от левитановского. Дело не в том, находит ли пейзажист в природе соответствующий его чувствам мотив или наделяет мотив природы своими чувствами. Это двусторонний и, в сущности, единый процесс. Всякий пейзаж есть определенное понимание и истолкование природы. Разница — в характере этого истолкования. Дело заключается в том, как трактуется выражающий эмоции художника пейзаж. У Левитана, как и у большинства художников конца XIX века, пейзаж брался как естественный вид, и в его изображении выявлялась его зрительная натуральность. В таком пейзаже жизнь природы, ее изменчивость выражали движение и переходы человеческих чувств. В пейзаже Мусатова мы не найдем, как и в его картинах, изменения и движения чувств. Взято одно чувство, одно переживание и выражено в специфически претворенной натуре. Она остается реальной, но уже иначе живописно трактуется. Овеществление, объ-

активизация человеческих чувств в бытии природы и, следовательно, одухотворенность самой природы достигают здесь высшей степени в силу наибольшей опредмеченности самого пейзажа. Но эта высшая одухотворенность приобретает символическую форму выражения, ее всеобщность принимает характер отвлеченности. В этом сказывается ее известная ограниченность. Достаточно, однако, сравнить изображение природы в картинах и пейзажах Мусатова с тем, как трактовал природу в своих картинах Рерих, придавая ей характер выражения мистических понятий и атавистических идей, чтобы признать, что символика у Мусатова не была собственно символизмом. Но это и не прежний «пейзаж настроения», а пейзаж, в котором «настроение» как бы стало самостоятельным, то есть, как правильно называет его сама же Русакова, «эквивалентом настроения». Но отсюда ясно, что не «природа растворяется в чувстве художника», а это чувство получает свой пейзажный символ-образ.

Новая трактовка природы была вместе с тем стремлением увиденное и прочувствованное в природе выражать все более прямо в самом живописном строе произведения, в его ритмичности, декоративности и т. п. Чтобы лучше понять природу декоративности в пейзажах Грабаря и в особенности Мусатова, следует сравнить их с декоративностью пейзажей А. Ф. Гауша и А. Я. Голловина. У Гауша — это чисто внешняя стилизация, при которой образ не меняет своего импрессионистического характера. Это, по сути дела, салонная переработка импрессионизма. Трактовка пейзажа в работе Гауша «Березы»¹³ (1907), в которой мы видим внешне сходное с пейзажем Мусатова решение, достаточно отчетливо обнаруживает всю их принципиальную разницу. Гауш в передаче листьев берез, как бы образующих прозрачную завесу, лишь стилизует их изображение, придавая ему характер некоего «узора», у Мусатова же — это новое понимание и истолкование природы. Что касается Голловина, то его пейзаж несет на себе явный отпечаток декоративности. Это опять-таки внешнее использование раздельного мазка в чисто декоративных целях. Его пейзажи — это превращенная в картину театральная декорация. Такие картины, как «Лесной пруд» (1909) или «Ветлы» (1909), представляют почти орнаментальное переплетение тонких стволиков, веточек и листья деревьев. Отражаясь в воде, они вместе с отражениями образуют некое единое плоскостное изображение. Отдавая дань декоративной или скорее декорационной красоте этих полотен, тщетно искать в них серьезного нового истолкования природы. Она воспринята чисто внешне, как и в эффектных декоративных натюрмортах художника (натюрморт «Фарфор и цветы»). Творчество В. Э. Борисова-Мусатова не имело прямых продолжателей, но оказало большое воздействие на развитие пейзажа, на новое истолкование природы. Из всех художников, прямо или косвенно связанных с искусством Мусатова, остановимся здесь на трех, достижения и завоевания которых в пейзаже были особенно значительны. Это — П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян и Н. П. Крымов. Творчество их различно и по характеру своего развития, и по результатам и вместе с тем в начальном своем периоде имеет черты общности. Недаром все они участвовали на знаменитой выставке «Голубой розы» в 1907 году и при-

числяются обычно к обозначаемому этим наименованием направлению¹⁴.

В искусстве этих художников, в особенности П. В. Кузнецова, можно видеть, как сначала в прямом и одностороннем следовании Мусатову они доводили до крайности ограниченные стороны его творчества. В дальнейшем же, преодолевая эту односторонность, они развивали уже не внешнее, а то существенное, направленное вперед, что было у Мусатова.

П. В. КУЗНЕЦОВ

Ученик Серова в Московском училище живописи, писавший свои первые пейзажи в манере учителя («На Волге», 1902), П. В. Кузнецов затем увлекается живописью Борисова-Мусатова, с которым он был связан еще в юности по Саратову. Его привлекают у Мусатова не только живопись мелкими мазками, воздушность и невесомость форм, тонкие деревца и жидкие листочки гирляндами спускающихся вниз ветвей, но и тот характер отвлеченной мечты, как бы видения, который отличает его трактовку действительности. Усиливая все эти моменты, Кузнецов в середине 1900-х годов приходит к живописи, в которой «зыбкость» Мусатова превращается уже прямо в некие миражи, все предметы и формы становятся совершенно бестелесными сгустками слабо окрашенного воздуха, а черты символики Мусатова перерастают в прямой символизм. Естественно поэтому, что молодой художник оказывается жертвой декадентских и символистских веяний. Таким он выступает не только в своих мистико-символистских картинах на темы любви, зачатия, рождения и т. п., но и в более пейзажных «Фонтанах», в которых присутствуют мистико-символические, расплывчатые лица и фигуры.

Характерным примером такой ранней живописи Кузнецова может служить картина «Голубой фонтан» (1905, Третьяковская галерея). На ней изображен слева фонтан со смутно обозначенными скульптурными фигурами, с постаментом и находящейся внизу частью бассейна. У края его видны какие-то женские головы. В основе изображения лежит передача взлетающих и спадающих вниз струй воды, сквозь которые смутно виднеется зелень парка и кое-где пробивается свет. Весь этот пейзаж написан в бледных, блеклых, почти бесцветных тонах с переходами в розоватые, светло-фиолетовые цвета струй воды и столь же блеклой зелени.

Картина при первом взгляде кажется каким-то туманным видением, решенным наподобие колеблющейся завесы струящихся мазков почти обесцвеченной живописи. Надо долго всматриваться в картину, чтобы разобрать ее изображение. В процессе этого всматривания начинаешь различать и ее формы, и ее цвета. И тогда при всем нашем отрицательном отношении и к идейному содержанию, и к туманной расплывчатости, бестелесности, дематериальности форм нельзя не почувствовать, что это — произведение художника, в котором заложены дар декоративности и поэтичность восприятия. Это отмечал и Борисов-Мусатов¹⁵. Все это выступает сначала в отравленном мистикой и де-

кадентством виде. Но уже через несколько лет Кузнецов, как и другие мастера «Голубой розы», начинает все более преодолевать эту декадентскую мистику и обращаться к действительности и ее постижению. И весьма показательно то, что этот рост жизненности и реальности сопровождается соответственным ростом материальности живописи при развитии декоративных начал. Вернее, только теперь они получают свое действительное развитие.

Небольшой пейзаж «Цветущий сад в Бахчисарае» (1907, Третьяковская галерея) написан еще в манере как бы «струящихся» мелких мазков и в очень светлом колорите бледно-розовых тонов цветущего дерева и такой же бледной зелени. Формы дерева еще расплывчатые, но уже более определены. Так же более определены и цветочные пятна. Это уже не туманный «мираж» фантастического изображения, а некий пейзаж, хотя и расплывчато изображенный.

Эта расплывчатость сменяется определенностью обобщенных форм фигур людей и животных, стремлением к передаче пространства в изображении степей и холмов, ясностью композиции в картинах «киргизской сюиты» начала 1910-х годов. П. В. Кузнецов сам пишет в автобиографии: «Работа в заволжских степях дала мне возможность уйти от схематизма, оторванности от жизни, которую я нашел удивительно изменяющейся в миражной и монументальной природе Киргизии»¹⁶. Обращение к живой жизни, стремление ее понять и убедительно передать в живописи освободило художника от декадентского мистицизма. Туманную символику вытеснили поэтическое восприятие и лирическая трактовка быта и природы Киргизии. «Свойственное Кузнецову гармоническое ощущение жизни ярко проявилось в картинах, изображающих киргизские степи»¹⁷, — правильно отмечает в монографии о художнике А. Г. Ромм. Картины этой «сюиты» стали большим достижением П. Кузнецова. Писавшиеся в течение нескольких лет, они имеют разный характер. Здесь и жанровые сцены («В степи. За работой», 1913), и изображения в интерьере («Спящая в кошаре», 1911, обе — Третьяковская галерея), и чистые пейзажи («Дождь в степи», 1912, Русский музей), и такие, в которых жанровое и пейзажное начала сочетаются в гармоническое целое. Таких картин большинство, и они особенно характерны и типичны. Изображенные в них люди (чаще всего женщины) заняты простой и тихой ежедневной работой — приготовлением пищи, пастбой или стрижкой овец и т. п. Их движения медлительны и спокойны, часто они изображены сидящими. И так же спокоен и лиричен пейзаж. Людей и природу объединяют и единство «состояния», и живописная трактовка. И в изображении обобщенно трактованных фигур, и в так же обобщенно и декоративно трактованном пейзаже господствуют мягкие и плавные линии. Так, в картине «Мираж в степи» (1912) неким овалам групп фигур соответствуют округлые формы кибиток. Тот же ритмический повтор форм видим и в картине «Вечер в степи» (1912, обе — Третьяковская галерея). Большие плавные горизонталы холмов повторяются в линиях спин овец, расположенных спереди как бы одна над другой и образующих таким образом переход от предметного первого плана к чисто пейзажному дальнему. Это

ясно выраженное ритмическое начало в картинах П. Кузнецова отмечали уже его современники¹⁸, усматривая этот ритм и в самом членении пейзажа на полосы земли и неба. В этом ритме, пронизывающем фигуры и пейзаж, справедливо видели стремление художника передать неразрывную связь жизни с природой, как бы единство жизни людей и природы.

Действительно, как спокойна и безмятежна природа, как плавны и музыкальны ритмы пространства степей и холмов, так же спокойно, неторопливо и привычно протекает жизнь населяющих эти степи людей. Так изображает их П. Кузнецов и в этом изображении проявляет большую лиричность и нежность.

Ими проникнута картина «Вечер в степи» (1912, Русский музей). Ее поэтическая «музыкальность», выраженная и в ритме композиции, и в тонкости цветовых отношений, составляет внутреннее эмоциональное содержание и обуславливает обаяние этой такой простой по своему сюжету картины. Мы видим в ней на первом плане две женские сидящие фигуры и несколько барашков у их ног. Горизонтальные формы фигур животных образуют как бы переход от вертикалей женских фигур к горизонталям степного пейзажа за ними. Вместе с тем округлые линии сидящих чуть склонившись женщины находят ритмический повтор в чуть изогнутом стволе акации, что также связывает их с пейзажем. Мастерство композиции сказывается в том, что, объединив две женские фигуры в одну группу, Кузнецов внутри группы противопоставляет позы женщин, внося таким образом внутреннее движение и разнообразие в казавшуюся бы без того слишком простой и статичной группу. Так же тонко он разрабатывает и цветовые отношения, давая контуры и складки платья одетой в зеленое женщины синим цветом, а у одетой в желтое — красновато-коричневым. Все цвета фигур, как и серо-голубоватые цвета барашков, находят свое соответствие в тонко градуированных красках пейзажа.

Определенность обобщенных форм неразрывно связана с уплотнением, интенсификацией цвета, который служит средством их выявления. Если в ранних работах Кузнецова мы имели дело, по сути говоря, с доведением до предела импрессионистического обесцвечивания цвета, его поглощения светом, то теперь начинают восстанавливаться сила и значение цвета. Это происходит, разумеется, на основе нового понимания цвета в том самом импрессионизме, которому оно противостоит.

Уплотняя цвет, Кузнецов, естественно, отказывается от прежней системы трактовки предметов и пространства мелкими «люющимися» мазками, переходя к работе цветовыми пятнами обобщенных форм предметов, людей, неба и земли. Кузнецов пишет свои картины определенными цветами того или иного оттенка: небо — голубым, землю — зеленым, песок — светло-желтым, одежды — красным, синим или желтым. Он избегает теней, а если и дает их, то цветными, дополнительными к цвету данного предмета. Сопоставлением теплых и холодных или дополнительных друг к другу цветов он выявляет пространственные отношения и моделирует форму в той мере, в какой это ему нужно для решения изображения в целом. И, наконец, утверждает в картине равновесие и взаимосвязь этих цветовых пятен.

Какой тонкости отношений достигает Кузнецов, можно видеть по прекрасному пейзажу «В степи» (1913, Третьяковская галерея). Он написан в светлой и нежной гамме с преобладанием в ней серовато-голубого цвета неба и светло-желтого цвета песчаной почвы и зданий. Эти господствующие цвета, данные большими ровными плоскостями, слегка акцентируются и оживляются в более интенсивной окраске фигур женщин и светло-коричневого верблюда. Обводка построек светло-синим вводит в зону желтовато-коричневых пятен цвета неба. В пейзаже прекрасно передан свет, как бы ровно заливающий все изображение и высветляющий гамму.

Но и тогда, когда цвета оказываются гораздо более интенсивными, как, например, в картине «Мираж в степи», они превосходно сгармонированы и не создают пестроты. Цветовая гамма столь же мягка, спокойна и лирична, как и ритмическое сочетание форм и линий, составляющее основу композиции. Желтые и синие одежды женщин гармонируют со светло-зеленым цветом покрытой травой степи и голубым небом. Эти цветовые пятна внутри тонко градуированы и разработаны введением в основной цвет пятна соседствующих с ним цветов. Так, желтые цвета одежд имеют коричневые мазки, связывающие их с цветом кибиток, а в траву введены различные оттенки желто-коричневых, то есть тех, которые во всю силу даны в цветах одежд. Помещенная в центре одетая в синее фигура связывает первый план с небом и т. д. Это уплотнение цвета и приводит к овеществлению тех форм, которые носили дематериализованный характер в ранних работах художника. Предметным становится даже воздух, так он выявляется в изображении светлых полос, веерообразно расходящихся от горизонта на небе. Притом здесь с ясностью выступает декоративность не только цветовых пятен, но и самого мазка живописи Кузнецова. Так, для того чтобы избежать иллюзорной глубины в передаче светлых полос миража, он как бы «перечеркивает» их косо идущими в другом направлении мазками.

Так же предметно и вместе с тем декоративно изображает Кузнецов и дождь в виде косо изливающихся с неба на землю сплошных полос воды, то голубой («Дождь в степи», 1912, Русский музей), то розоватой («Дождь в степи», 1912, Третьяковская галерея). Таким образом создается некое единство в передаче и фигур, и земли, и неба, и воздуха в пейзажных картинах П. Кузнецова. Фигуры во всей своей обобщенности не кажутся объемными и весомыми, а небо и воздух, напротив, опредмечиваются. Это единство трактовки всех компонентов пейзажных картин служит выражению живописными средствами слияния людей с природой. В самом деле, в более жанровых произведениях, например, в картине «В степи. За работой», выдвинутые на первый план и укрупненные фигуры, господствуя над пейзажем, приобретают значительную объемность и материальность. Кроме цветного их оконтуривания Кузнецов дает и некоторую штриховку мазками синего цвета по красновато-желтым одеждам. Еще более объемна фигура лежащей женщины в картине «Спящая в кошаре». Ее фигура уже читается рельефно на фоне цветной занавеси. Но и тут объем, вернее, полубъем, строится декоративно трактованными пят-

нами голубо-зеленого цвета разных оттенков, передающими ее платье. Отсюда прямой ход к «Узбечке» (1920, Третьяковская галерея). Ее поколенно взятая фигура смотрится на почти нейтральном фоне (лишь внизу слева дан небольшой пейзаж) лаконичным обобщенным и замкнутым объемом. Объемности ее рук и в особенности складок белого покрывала резко противопоставлена черная плоскость паранджи. Здесь наблюдается сочетание объемной весомости форм с как бы режущими их плоскостями, которые выводят объем на поверхность картины. Это та тенденция, которая позднее в творчестве П. Кузнецова приведет к зачаткам кубизма. Но он проявляется уже не в пейзажах, а потому мы не будем его касаться. В картинах, где пейзаж играет объединяющую роль, и, таким образом, изображение в целом носит пейзажный характер, фигуры тракуются более плоскостно, как и сам пейзаж.

Декоративная трактовка изображения, являющаяся основой живописного объединения людей и природы, придает ему вместе с тем условный характер. Но эта условность, по существу, оказывается продолжением и развитием той поэтизации действительности, которую мы видели в произведениях Мусатова. Это тоже действительность, показанная как идиллическая гармония жизни людей и природы. Но если Мусатов выявлял эту гармонию в изображении некоей неопределенно обозначенной старины, в форме олицетворения грез и видений, то Кузнецов может это осуществлять уже в поэтическом изображении реальной действительности. Правда, для этого он тоже должен обратиться от современного ему буржуазного общества и быта к патриархальной жизни степных кочевников, да и ее трактовать в поэтически-отвлеченном виде. Тем не менее оба они противопоставляют свои образы прозаизму и пошлости современной им буржуазной действительности.

Думается, своеобразный «ориентализм» этих работ Кузнецова, как и то, что он уходил от современного ему строя и быта, давали более всего оснований сравнивать его с Гогеном и утверждать, что для него Киргизия была своим Таити. А Эфрос выводил обращение Кузнецова к Востоку из впечатлений от увиденной им в 1906 году в Париже выставки Гогена и даже называл Кузнецова «русским Гогенидом»¹⁹. Менее основательным было сопоставление Кузнецова с Матиссом²⁰.

Некоторые черты, идущие от Гогена или родственные ему, можно увидеть в характере цветового обобщения форм у П. Кузнецова, как можно было видеть их и в поздних работах Мусатова. Но в обоих случаях это не было простым заимствованием и тем более подражанием, а вытекало из логики живописного развития художников. У Гогена они находили решенным то, к чему их влекли собственные интересы. Общим у Кузнецова с Гогеном было стремление передать тишину, гармонию и поэзию единения человека с природой в первобытной простоте существования, в бессобытийном течении бытия. Общим было и то, что это содержание их картин выражается в декоративном характере живописи, что именно декоративность является способом поэтической трактовки действительности, в котором реальное освобождается от будничности и действительное предстает как мечта.

Но за этим единством принципиального характера конкретная живопись у обоих столь же различна, как различны и их сюжеты. Не входя в подробное рассмотрение этого различия, которое завело бы нас слишком далеко, отметим лишь одно, бросающееся в глаза и интересное для нашей темы. Это большая пространственность картин Кузнецова. В них пейзаж обычно представляет пустынные поля с редкой растительностью, и именно эта пустынность наполняет его особой тишиной.

В этой тишине и протекает бессобытийное бытие персонажей картин Кузнецова. В них ничто не происходит и люди не столько действуют, сколько пребывают. В этом тихом бытии и заключается та «миражность», о которой говорил Кузнецов. «Зыбкий» и неопределенный мир картин Мусатова сменился определенностью и устойчивостью, но эта устойчивость — поэтическая устойчивость олицетворенной мечты о гармонии, которую наконец-то удалось увидеть в жизни. Но она устойчива именно потому, что в ней действие заменено состоянием.

Это вечно длящееся состояние как выражение гармонии бытия мы находим в те годы не только у Кузнецова, но и, например, в отвлеченных фигурных композициях К. С. Петрова-Водкина «Сон» (1910), «Играющие мальчики» (1911) и др. То же видим мы и в скульптурах А. Т. Матвеева, выполненных в эти годы, в его декоративно-обобщенных садовых скульптурах для имения Я. Е. Жуковского в Крыму. Недаром в этом имении наряду с Матвеевым работали П. В. Кузнецов и П. С. Уткин²¹, бывшие участники «Голубой розы». Нельзя в связи с этим не вспомнить прекрасного и поэтического памятника Борисову-Мусатову, выполненному Матвеевым. Он не только превосходно увязан с лирическим пейзажем, но и своим характером трактовки форм близок манере живописи Мусатова. Тело мальчика обобщенно-декоративно, и камень обработан мелкими сколами, подобными в своей световой игре мазкам живописи Мусатова и придающими каменному изваянию своеобразную «воздушность». И в садовых скульптурах для имения Я. Е. Жуковского мы видим такое обобщение, которое создает впечатление окутанности фигур воздухом. Он выражен и материализован в камне подобно тому, как опредмечен в полосах дождя или в игре света на небе в картинах П. Кузнецова.

Декоративность картин Кузнецова не была внешней и формальной. В своем обобщении форм и изображения в целом она служила задачам синтетичности и картинности. В преобразующей трактовке природы было стремление понять ее сущность и выявить некоторые ее закономерности в самом ритме и строе композиции, в живописном красочном построении картины. Оно не было столь объективным и «системным», как в творчестве Грабаря, а носило скорее поэтически-смутный характер. Поэтому оно и искало синтеза на путях некоторой примитивизации, то есть обращения к непосредственности восприятия и выражения образа природы. Декоративность в картинах Кузнецова была глубоко содержательна в своей поэтичности. Сам художник возражал против внешней декоративности, против картин «для украшения гостиных и будуаров» и утверждал, что «в искусстве живописи должна быть связь с чувством трудового народа»²². Таковую связь он видит теперь в передаче простой

жизни кочевников в киргизских степях и стремится выразить ее в показе единства людей и природы. Он выражает ее не только сюжетно, но хочет передать самими средствами живописи. Продолжение и развитие традиции Мусатова выступает в работах П. Кузнецова в том, что он поэтически по-новому облагораживает природу. Изображаемых Кузнецовым людей, их духовную жизнь нельзя понять вне пейзажа, как и одновременно этот пейзаж столь же одухотворен в своем бытии, как и люди. В изображении просторов степей с плавными и ленивыми подъемами холмов, высокого неба с его миражами чувствуется поэтическое ощущение художником широты и необъятности мира. Эти пейзажи не просто уголки природы как таковой. Лирик Кузнецов ощущает и передает это чувство величия и бесконечности мира не в грандиозности или космической суровости пейзажа, как, например, К. Ф. Богаевский, а в тихом, но непреодолимом разворачивании пространства, однообразной неизменности природного бытия, в том числе и человеческой жизни, близкой природе. Его образ природы синтетичен и символичен, оставаясь реальным. П. Кузнецов не подменяет живую реальность выдумкой, а своеобразно преображает ее, превращая в обобщенные картины, полные внутреннего значения.

М. С. САРЬЯН

М. Сарьян так рассказывал о своих исканиях: «Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу серую и навязчивую и найти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности — избавиться от компромиссных полутонов»²³. В этих словах художником очень ясно были определены направленность его поисков и характер его живописи. Сарьян находил свою художественную трактовку действительности, свой стиль живописи, отказываясь от той системы, которой он учился в Московском Училище живописи с 1897 по 1903 год и затем полтора года в мастерской, руководимой Серовым и К. Коровиным. В последней ему представилась уже большая возможность вырабатывать свою собственную манеру восприятия и воспроизведения натуры.

Тональной живописи, основанной на полутонах и сложных оттенках цвета, он противопоставляет цветопись, прибегая к чистым определенным цветам, их сопоставлениям и контрастам. Мягкости и «воздушности» форм, призванных в пейзаже выражать переходные «состояния» природы и чувств воспринимающего ее художника, он противопоставляет ясную лаконичность предельно обобщенных форм, характеризованных звучными цветами. В картинах Сарьяна нет воздуха в смысле атмосферы или воздушной перспективы. Они плоскостны и построены на больших пятнах цвета. И пространство и свет не изображаются, а вызываются в восприятии зрителя сопоставлением и контраст-

том цветowych пятен. Затененные части фигур и тени от них так же цветны, как и освещенные, будь они дополнительными (например, синие тени на фоне ярко-желтой, освещенной солнцем улицы в картине «Улица. Полдень. Константинополь», 1910, Третьяковская галерея) или даже черными или серыми («Финиковая пальма. Египет» и натюрморт «Виноград», оба — 1911, Третьяковская галерея). Черное у Сарьяна — такой же цвет, как и всякий другой. Это особенно ясно видно в его натюрмортах. Так, в натюрморте «Зеленый кувшин и букет» (1910, Третьяковская галерея) он дает на кувшине черную полосу, которая уплощает выпуклую форму кувшина и вместе с тем воспринимается как блик.

Все это говорит о декоративном характере живописи Сарьяна, в которой декоративность — не внешний формальный прием, не стилизация, а основанный на реальности восприятия природы метод ее характеристики и истолкования. Декоративная плоскостность в живописи Сарьяна неотделима от синтетического обобщения форм, от лаконизма и ясности изображения в целом.

Сарьян, как и П. Кузнецов, не сразу пришел к своей лаконичной живописи и к жизненной реальности ее сюжетики. В ранних работах 1906—1907 годов — «Озеро фей» (1906), «У гранатового дерева» (1907, Третьяковская галерея) и другие — он увлекается фантастической тематикой «сказок и снов», изображает сказочных птиц, девушек с газелями в странных позах и причудливых сочетаниях. Эти небольшие картины написаны еще раздельным, как бы «струящимся» мазком. Но, в отличие от туманности и разбеленности ранних «Фонтанов» П. Кузнецова, они исполнены в довольно яркой цветовой гамме. В них сказывается уже будущий прирожденный колорист, художник, любящий звучание цвета. Их фантастика более сказочна, нежели символична. Такими же «струящимися» мазками писана картина 1908 года «Жаркий день», исполненная, вероятно, уже по натурным этюдам или по впечатлениям в Закавказье, но еще носящая отпечаток фантастичности и сказочности. Среди диковинно пышной южной растительности видны кубические домики; на плоской крыше одного из них сидят и стоят закутанные в белые чадры женские фигуры, а спереди по земле разгуливают две какие-то довольно фантастические птицы. Эту полуреальную-полуфантастическую картину можно считать переходной к реальным произведениям на южные и восточные сюжеты. В работах над ними разовьется творчество Сарьяна и определится его живописная система. Но уже и в «Жарком дне» он уплотняет в каждом раздельном мазке различные цвета спектра, на оптическом смешении которых строили картины импрессионисты. Это особенно наглядно, так сказать, в «чистом виде», и несколько наивно выступает в «Автопортрете» (1909, Третьяковская галерея) с положенными поверх охристой подготовки разноцветными полосами, которые на расстоянии или при прищуре должны сливаться в общий тон загорелого лица. Дальнейшее развитие вело к превращению этих цветных мазков-черточек в цветочные пятна, в которых окончательно утверждались сила и выразительность уплотненного цвета. Это совершилось в поездках Сарьяна на

Восток (в Константинополь — в 1910 году, в Египет — в 1911 году и в Персию — в 1913 году). Обращение к Востоку и к красочным южным странам было характерно для того времени. Еще в 1907 году молодой К. С. Петров-Водкин едет в Африку. Мы уже отмечали, что поездки П. Кузнецова в Киргизию были поисками того же Востока в своей стране. У Сарьяна этот интерес был подготовлен впечатлениями от красочной природы и жизни Закавказья, в которой было немало сходных с Востоком черт. Сарьян начал бывать в Закавказье еще с 1902 года и позднее неоднократно писал об этих своих первых впечатлениях: «...Средний Кавказ, а особенно южный — зачаровали меня; здесь я впервые увидел солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы... Я почувствовал, что природа — мой дом, мое единственное утешение»²⁴.

Читая эти описания, обращаешь внимание на то, что Сарьян в равной мере восхищается как природой, так и бытом населяющих ее людей. Они для него неотрывны друг от друга, и именно это целое он называет «природа — мой дом». Это очень показательно. В самом деле, при пейзажном восприятии мира, при пейзажном характере его даже как будто жанровых картин («В персидской деревне», 1913, Третьяковская галерея) среди работ дореволюционного времени мы найдем не так много чисто пейзажных, и не они являются лучшими созданиями Сарьяна. Не они, а изображения, в которых присутствуют люди и на фоне пейзажа разворачиваются незамысловатые будничные сценки, принесли ему признание.

В одном из характерных для его творчества этого периода произведений — «Финиковая пальма. Египет» — перед нами столько же пейзаж, сколько и жанр, вернее, полное слияние того и другого в едином созерцательном изображении. У Сарьяна, как и у П. Кузнецова, природа и человек, данные в единстве и взаимно характеризующие друг друга, создают в целом образ гармонической, тихой и медленно текущей жизни. И там, и тут — совершенство, истинность бытия, о котором художники только мечтают и не могут найти в окружающем их буржуазном мире и которое переносит их в иную действительность. Здесь воспринимается и запечатлевается только то, что соответствует идеалу художника. Поэтому, как у Мусатова и П. Кузнецова, на изображаемом Сарьяном лежит печать известной условности, а порой и упрощенности. Это не жанровая живопись с ее событийностью и сюжетностью, а созерцательно-поэтическое восприятие и трактовка действительности. Отсюда передача единства природы и жизни людей принимает у Сарьяна пейзажный характер. Но зато интересно, что сам пейзаж изображает не столько природу, сколько городские улочки («Улица. Полдень. Константинополь», «Собаки. Константинополь», 1910, Картинная галерея Армении, Ереван) и еще чаще деревушки с их кубами глинябитных домиков. В этом также сказалось влечение художника к жизни и быту простых людей, а не к восточной экзотике, будь то пейзаж или архитектурные памятники. Неоднократно справедливо отмечалась свобода Сарьяна от туристско-

го так называемого ориентализма. Даже в таком произведении, как «Ночной пейзаж. Египет» (1911, частное собрание), Сарьян изображает те же кубические домики деревни и покой ночной природы с характерным и предельно выразительным силуэтом буйвола на фоне залитой светом стены. В этой картине ярко проявляется и «предметность» живописи Сарьяна. Его пейзажи всегда образуются из сочетания предметов — отдельно стоящих домиков и так же предметно воспринимаемых деревьев, людей, животных.

Одна из ранних работ, «Глицинии» (1910, Третьяковская галерея), написанная из окна в Константинополе, показывает, как формировалась декоративная живописная система Сарьяна. В ней мы видим еще динамические мазки. Ими передана как желтая стена дома, так и ветви растения, масса зелени которого сверху переходит в мелкие мазочки-листья. В дальнейшем мазок у Сарьяна становится все более широким, и художник начинает строить изображение на цветовых пятнах. Но уже и в этой его картине ясно выступает та система живописи, которая была превосходно описана М. Волошиным. Сам художник, он профессионально разобрал эту систему, взяв в качестве примера изображение букета цветов. «Сарьян мастерски использовал возможности темперы, — отмечал Волошин. — Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму... Он начинается из глубины, с фона и идет к зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цветные силуэты цветов»²⁵ и тем достигая передачи их вещественности. Этот анализ позволяет понять и строение пейзажей Сарьяна. Действительно, так же строятся пейзаж и фигуры в картине «Финиковая пальма». Мы воспринимаем как фон голубое небо, затем ярко-желтые, освещенные солнцем стены домиков, затем еще ближе — пальму с ее коричневым стволом, по которому проходит желтая полоса солнечного освещения, еще ближе — фигурки людей и, наконец, уже совсем на первом плане — большую голову верблюда. Так при плоскостности изображения мы ясно ощущаем пространственные планы, данные и различными цветами, и различием масштабов изображенных «предметов» и, что главное, действительно невольно «углубляемся» в пейзаж, как бы следуя в обратном ходу живописца направлении.

Эта «структурность» декоративно истолкованного и вещно предметно построенного пейзажа с наименьшей наглядностью выступает в картине «Ночной пейзаж. Египет». Изображенные в ракурсе, но плоско живописно трактованные большими красочными пятнами, стены кубических домиков как бы выдвигаются вперед к плоскости картины, которой подчеркнута и темным силуэтом дерева, и в особенности силуэтом буйвола на светлом фоне стены.

Цветовая гамма картин Сарьяна обычно ограничена небольшим количеством цветов, но, обобщая формы в виде цветовых пятен, Сарьян не упрощает и тем более не стилизует их. Его смотрящиеся цветными силуэтами фигуры в картине «Улица. Нолдень. Константинополь» очень выразительны; в их обобщен-

ности синтезированы характерные черты, как переданы они в обобщенных формах домов по бокам с их балконами и нависающими плоскими кровлями. В «Финиковой пальме» не менее выразительны данные большим мазком разного оттенка зеленые листья пальмы или кажущиеся совсем упрощенными фигурки сидящих людей. А как верно схвачена в своей надменности голова верблюда! Это обобщение, выражающее в лаконичной форме самое существенное в человеке, животном или растении, достигает своего предела в «Идущей женщине» (1911, частное собрание). Но здесь цветковые пятна — синее платье и коричневым цветом писанные руки и ноги женщины и зеленые листья агавы — даны слишком уж плоско и почти без разработки цвета внутри пятна. Поэтому картина кажется схематичной.

Гораздо более жизненны фигуры в картине «Египетские женщины» (1912, Русский музей), переданные большими свободными живописными мазками и бликами цвета, сохраняющими объемность фигур при декоративности их силуэтов в целом. Они более органично связаны и с пейзажем. В них проявляется замечательное качество произведений Сарьяна: при декоративной плоскостности создается живое пространственное впечатление.

В большинстве своих лучших работ Сарьян тонко градуирует цвет в пределах одного пятна. Так, тонко разработаны серо-зеленоватые стены домов в «Константинополе», в их основной цвет введены голубые мазки. Замечательного эффекта достигает Сарьян, окрашивая края нависающих крыш домов ярко-желтым цветом, таким же, как и цвет залитой светом мостовой. Ярко выделяясь на синем фоне неба, они усиливают ощущение палящей жары солнечного дня. Так в детали повторяется то соотношение цветов, которое дано в больших мазках мостовой улицы и окаймляющих ее домов и на котором построено изображение. Листья пальмы в картине «Финиковая пальма» только на первый взгляд кажутся написанными сплошь одним цветом. Ярко-желтые мазочки на их зубчатых краях с не меньшей силой, чем ярко-желтая полоса на стволе, передают солнечный свет. Он горит бликами и на плодах деревьев. Так Сарьян не изображает свет, а дает его цветом. Цветовое построение картины выступает в контрасте освещенных солнцем желтых стен домиков и сине-серого просема между ними. Горячие краски основных форм и фигур тем сильнее передают зной, что их горение подчеркнуто контрастом с холодным цветом закутанной в белое фигурки на ослике.

Градуировку цветового пятна, введение в основную окраску предмета дополнительных цветов и цветов соседствующих предметов можно ясно видеть в одной из характерных картин Сарьяна — «В персидской деревне» (1913). Она представляет собою образчик замечательного слияния пейзажа и жанра, пейзажной трактовки жанрового, по существу, сюжета.

На фоне глинобитной хижины и ограды движутся навстречу друг другу и параллельно плоскости картины слева едущий на верблюде, а справа нагруженный зеленой травой ослик и две женские фигуры за ним. Здесь Сарьян во всеоружии своего метода писания от фона и расположения динамичных мазков сверх основного цветового пятна. Динамичные, смело положенные мазки кистью призваны оживлять, уничтожать могущую возник-

нуть монотонность цветовых плоскостей. Так, в белую дверь хижины введены голубоватые и фиолетово-розовые мазки; коричневые мазки, более темные, чем цвет самого верблюда, оживляют его. Но особенно мастерски обращается Сарьян с цветом в изображении состоящей из желтых и красноватых полос юбочки передней женщины и в сочетании голубых, зеленых и желтых мазков в передаче одежды закутанной в покрывало женщины. И это тонкое сочетание цветов не нарушает колористического единства ее одежд, обобщающих фигуру.

Такие жизненно-живые пейзажи-жанры, метко схватывающие натуру, писаны, однако, не прямо с натуры, а по зарисовкам и этюдам. Такой метод работы позволял Сарьяну не только добиваться предельного лаконизма и простоты, убирая все лишнее, все ненужные детали и мелочи, но и делать свои живые сцены и пейзажи синтезом натуры. Это был не просто отбор, но такая трактовка и подчеркивание главного и характерного в натуре, при котором художник выявлял ее структуру и закономерности. Они и у Сарьяна, как и у других разобранных нами художников, выступали как формально-живописный строй картины. Этому и служила, средством этого и была декоративность с ее лаконизмом.

В творчестве Сарьяна, как у Грабаря, наряду с пейзажем большое место занимал натюрморт, и между этими жанрами было своеобразное родство. Но если у Грабаря в натюрмортах отчетливее проявляются те черты предметной построенности и рациональности, которые присущи его пейзажам, то в натюрмортах Сарьяна яснее выступают та чувственность, та непосредственность восприятия цвета и его переживания, которые мы улавливаем в его пейзажах. Быть может, потому Р. Драммян и считает его натюрморты более конкретными по сравнению с пейзажами²⁶, объясняя это тем, что натюрморты писались с натуры, а пейзажи — по памяти. Но мы видим и в натюрмортах обобщение предметов. Это так же, как и в пейзажах, не просто воспроизведение, а определенная художественная переработка, истолкование видимого.

Живописная чувственность особенно ясно выступает в тех натюрмортах, в которых основную роль играет изображение фруктов или цветов. Но она присуща и трактовке других предметов, например, в «Персидском натюрморте» (1913, Картинная галерея Армении, Ереван), в котором главным являются ткани и пиалы, а гранаты лишь дополняют подбор предметов по цвету и форме. Интересен известный натюрморт «Египетские маски» (1911, Картинная галерея Армении, Ереван). Изображая прельстившие его своей декоративностью и выразительностью форм маски, Сарьян не ограничивается выявлением только этих их качеств, но явно подчеркивает в них темные прорезы глаз, взгляд которых кажется магически притягивающим. Художник наряду с декоративностью, вернее, ее средствами, хочет выразить смысл предмета и дать его эмоциональное переживание. Недаром эти маски мы позднее не раз встретим в портретах Сарьяна (портрет поэта Е. Чаренца, 1923, Музей литературы и искусств, Ереван) и даже в «Автопортрете» (1933, Музей искусства народов Востока). В последнем живое лицо не только сопоставляется с древней погребальной маской, но и в какой-то

мере характеризуется соседством с нею. Следует отметить также картину «Фруктовая лавочка в Константинополе» (1910, Третьяковская галерея), в которой своеобразный естественный большой натюрморт из разного рода фруктов сопоставлен с фигурой продавца. Здесь натюрморт взят также в связи с жизнью людей, как и дома или деревья в пейзажных картинах. Если «Финиковая пальма» — это пейзажно трактованный жанр, то «Фруктовая лавочка» — жанр, воспринятый натюрмортно, ибо, действительно, в этой картине Сарьяна заинтересовало и пленило прежде всего нагромождение сочных и цветистых фруктов.

Бросается в глаза, что в натюрмортах Сарьян дает гораздо более свободную композицию, чем в пейзажах. Зачастую художник просто располагает предметы рядом, как, например, в натюрморте «Виноград». Они чередуются здесь и перекликаются между собою по цвету. Так, синяя кисть винограда дана почти в центре между оранжевой кистью винограда слева и вазой с оранжевой поливой справа. Зеленые и желтые цвета груш находят себе отклик в зеленых листьях в вазе и отчасти в окраске фона за вазой. Чрезвычайно интересна сложная прописка фона тремя горизонтальными широкими полосами: тепло-коричневой внизу, серой над нею и более холодной светло-серой наверху. Таким образом, в натюрморте Сарьян, соблюдая плоскостность, обозначает цветом пространственные планы, как и в пейзажах. Но, в отличие от их композиционной построенности, он допускает в натюрмортах большую свободу композиции.

В живописи Сарьяна часто усматривали влияние Матисса. Да и сам художник говорил о значении для него тех французских художников, которых он впервые увидел в собрании С. И. Шуйкина в Москве и среди которых было много работ Матисса²⁷. Но это была скорее учеба у них, в том числе у Матисса, нежели следование им или подражание. Живопись Сарьяна в своей декоративности и цветописии имеет нечто общее с Матиссом. Но решается и то и другое у него совсем иначе.

Чувственность восприятия мира и в пейзажах, и в натюрмортах Сарьяна всегда очень поэтична в своей светлой радости. В его чистых и ярких цветах мы видим непосредственное выражение эмоций. Его красочные сочетания, радующие глаз, можно сказать, музыкально гармоничны. Действительно, картины Сарьяна воспринимаются как чрезвычайно музыкальные в своей непосредственной эмоциональности. Отмечавшаяся нами в произведениях рассмотренных выше художников декоративная тенденция выступает в работах Сарьяна с наибольшей силой и открытостью. Быть может, это связано с тем, что выявляемые им в обобщениях форм и цветовом построении картин закономерности природы воспринимались Сарьяном наиболее чувственно и субъективно.

Н. П. КРЫМОВ

Путь становления творчества Н. П. Крымова был, пожалуй, наиболее сложен и противоречив. В самых ранних его пейзажах, писанных в бытность его еще учеником архитектурного отделения Московского Училища живописи, видно увлечение

модным тогда неоимпрессионизмом. Это сказывается, например, в «Пейзаже с луною» (1904, частное собрание), написанном крайне условно и декоративно, в отвлеченной монохромной голубоватой гамме. Причудливые силуэты деревьев окружают озерцо с отображением в нем луны. Озерцо и деревья взяты с разных точек зрения, образуя в целом чисто декоративное построение. Столь же условно-декоративна оригинальная фактура живописи: ее высокие мазки составляют как бы некий «узор». В такой же в общем манере написаны и другие пейзажи — «Лунная ночь» (1906, частное собрание) и «Летняя ночь» (1905, Третьяковская галерея).

Но уже иное, реалистическое понимание живописи мы находим в картине «К весне» (1907, Третьяковская галерея), первом крупном произведении художника. Это — изображение увиденных из окна верхушек дома и сарая с покрытыми снегом крышами и за ними, в глубине, деревьев и кустарника сада. Постройки даны Крымовым видимыми сквозь стволы и сучья изгибающихся оголенных деревьев. Этот простой и как будто ординарный пейзаж привлекал внимание своим восприятием природы и характером живописи, в которых новые тенденции выступали уже не как условность, а как реальная и убедительная трактовка природы. Своей фрагментарностью, господством «предметности», подчеркнутой построенностью, стремлением выявить закономерные начала в изображении природы он приближался к тому, что можно было видеть в работах Грабаря. Особенно показательны в этом отношении изгибы сучьев, имеющие определенный, ясно выраженный ритм и структурность. Но так же «структурна» и вся композиция в целом. Общим же своим характером, как и крайне разбеленной высветленной гаммой, он заставляет вспомнить о традициях Борисова-Мусатова. Как и пейзажи последнего, это была определенным образом истолкованная и преображенная природа. В этом пейзаже весеннее ее «состояние» передавалось уже не как переживание художника, не как «настроение», а как нечто самостоятельное, как некий символ весны. В самом деле, Крымов здесь старается прежде всего дать ее признаки, будь то оголенные, но уже оживающие деревья, будь то птицы на их ветвях и даже «мартовский» кот на крыше.

Пейзаж этот был результатом длительной работы, в которой отчетливо выступали новые, шедшие на смену импрессионизму восприятие и трактовка природы. Процесс поисков начался с этюда «Крыши под снегом» (1906, Третьяковская галерея). В этом натурном этюде здания и заснеженные крыши изображались сверху, в «случайности» мгновенно увиденного. Разрабатывая этот мотив, Крымов уже в следующем произведении («Солнечный день», 1906, Третьяковская галерея) меняет точку зрения на более устойчивую. Строения располагаются вдоль плоскости картины, и верхушке дома на первом плане справа соответствует верхушка дерева. Несмотря на высветленную гамму и живопись тонкими мазками, формы при всей их «воздушности» не утрачивают определенности и даже голубоватые тени приобретают характер некоторых узорчатых пятен. Все эти моменты получают завершение, и композиция приобретает «построенную» уравновешенность и выработанность в

третьем полотне на этот сюжет, в картине «Снегири» (1907, частное собрание). Здания окончательно даются строго вдоль плоскости холста, а стволы деревьев подчеркивают первый план. Их ветви располагаются ритмично, образуя нечто вроде своеобразной «арки». Расстояние между деревьями, постройками и кустарником за ними воспринимается более смысловым, нежели зрительным, образом. В картине нет глубинного пространства, и она строится как бы плоскостными «слоями», намекаемыми изображенными предметами. А предметы эти воздушны и невесомы. Но при всей «воздушности» способа писания их мелкими длинными мазками в картине сохраняются и подчеркиваются декоративно воспринимаемые плоскости крыш и стен строений. Как декоративная плоскость или своего рода задняя «кулиса» смотрится и кустарник за крышами. Писание тонкими мазками кистью сочетается с уплотнением мастихином красочного слоя неба, то есть как раз того места в картине, где должна была бы возникнуть глубина. Вероятно, тем же мастихином процарапываются контуры стволов деревьев, что также дает определенный декоративный эффект. Декоративны и падающие на стены и крыши голубоватые тени, несущие характер некоего «узора».

В картине того же года «Под солнцем» (Русский музей) Крымов продолжает развивать почти монохромную гамму очень близких друг к другу цветов, сильно высветленную и однотонную. Картина представляет собой изображение залитого солнцем луга, зелень которого от яркого освещения стала совсем светлой и желтоватой, и на нем беловатых гусей с зеленоватыми тенями. Такого же цвета тени от невидимых деревьев внизу в левом углу и уравнивающие их силуэты деревьев справа вверху. Тем же зеленоватым цветом, которым моделируются формы гусей, передается и плоскостно трактованный объем стога сена. Все воспринимается как легкое колебание окрашенного воздуха, который, местами сгущаясь, образует фигуры и формы. Поскольку изображение совершенно плоскостно, воздух этот уже знакомым нам образом превращается в полупрозрачную «завесу». Вся картина представляется чем-то вроде изображения на просвечивающей кисее. Как будто «предметно» построенный пейзаж оказывается бесплотным и неосознаваемым видением. То, что мы отмечали у Мусатова, здесь достигает предела.

Одновременно с такими преображенными, но реальными пейзажами Крымов пишет и совершенно фантастические, условно-сказочные и чисто декоративные. Таков пейзаж «Сосны» (1907)²⁸ с декоративно трактованными кронами причудливо изгибающихся деревьев и еще более декоративно-стилизированным кустарником, листва которого напоминает какие-то клубки шерсти. Так же причудливы изгибы холма, контуры свисающих вверху ветвей и силуэты кустов внизу по бокам. Все изображение в целом носит не только декоративный, но и стилизуемый гобелен характер. Это выражается как в плоскостности пейзажа с его заменой пространства «слоями», так и в самой отмеченной выше манере изображения растительных форм, которые кажутся «сотканными». Так же решен и пейзаж «Две радуги» того же 1907 года.

Такое «гобеленное» понимание декоративности в фантастических пейзажах довольно долго сохраняется в творчестве Н. П. Крымова. Его мы видим еще в картине «Рассвет» (1912, Третьяковская галерея) с ее фантастическим пейзажем и кулисною расположением форм.

Природу этой декоративности с особой отчетливостью можно понять в рисунках и акварелях с такими же фантастическими пейзажными построениями. Такова, например, акварель «Горный ручей» (1907, Третьяковская галерея), написанная мелкими декоративными мазками зеленого, желтого, красного и голубого цвета, которые как бы вибрируют, образуя плоскостное и вместе «воздушное» изображение.

Эта своеобразно решенная декоративная «воздушность» была достигнута еще в совсем раннем рисунке «Пейзаж с деревьями» (1903, Третьяковская галерея) узорным плетением тонких линий, которыми изображаются и стволы деревьев, и их листва, и даже скалы. Мы уже говорили о возникновении этой манеры «узорчатого» и «прозрачного» рисунка у Мусатова и о том, что эта манера нашла свое продолжение и развитие в середине 1900-х годов в книжной и журнальной графике.

Это своеобразное «орнаментальное видение», нарочито извилистые контуры, рисованные точками, «пуантелью», хорошо представлены в виньетках к циклу стихотворений Бальмонта «Хоровод времен»²⁹, выполненных Юоном, Крымовым, Уткиным и другими. В этих виньетках, исполненных точками (Юон), легким извилистым контуром (Крымов) или «дождем» тонких линий (Уткин), эффект строится на просвечивании фона, бумаги. Этот фон приобретает характер как бы лишнего измерения пространства, видимого сквозь тонкий графический узор, своего рода «кисейную занавеску», образующую необходимую декоративную плоскость³⁰.

Это та самая «призрачность», которую мы видели и у П. Кузнецова, и у Сарьяна в их ранних работах и которая была характерна для направления «Голубая роза». От этой фантастической призрачности и декадентской утонченности большинство художников более или менее быстро избавлялись. Избавлялся от нее и Крымов, хотя медленнее и сложнее.

Поставленную в картине «К весне» задачу — путем специальной группировки и подчеркивания признаков весны дать предметно овеществленное выражение «состояния» природы — Крымов развивает далее в ряде картин, само название которых крайне характерно: «Ветреный день», «Гроза», «Туча» и другие. Но если в картине «К весне» Крымов выявлял это «состояние», группируя признаки в видовом пейзаже, то теперь он делает это на специально сконструированных, воображаемых пейзажах, в которых нарочито подобраны нужные элементы.

Само по себе создание вымышленных, «сочиненных» пейзажей не было чем-то новым. Такие пейзажи существовали издавна. Не касаясь целиком и полностью «сконструированного» пейзажа классицизма, достаточно вспомнить пейзажи, которые создавал Куинджи. В то время, когда начинал свой творческий путь Крымов, пейзажи «от себя» писал Рылов. В еще большей мере «от себя» творили свои пейзажно-жанровые картины Кузнецов и Сарьян. Но у всех у них в основе этих

работ лежали или натурные этюды, или хотя бы впечатления, воспоминания от виденного. Крымов же ставил себе сознательной целью создавать целиком выдуманные им самим пейзажи.

В то время как П. Кузнецов и Сарьян писали свои новые по характеру пейзажи по мотивам новой природы, Крымов хочет достичь этого, переиначивая привычные мотивы на свой лад, так сказать, конструируя из старых мотивов природы свой особый мир.

Естественно, что при этом он не смог избежать условности и стилизации. В поисках выражения нового понимания пейзажа он апеллирует к самым различным художественным источникам, от старых голландцев в картине «Туча» (1910, Третьяковская галерея) до современного ему лубка в картине «Площадь» (1908, Кировский художественный музей имени А. М. Горького). Пейзажи «Радуга» (1908, Третьяковская галерея) и «После весеннего дождя» (1908, Русский музей), быть может, особенно наглядно показывают, что это обращение к лубочному примитивизму и условности было средством избежать привычной трактовки городского пейзажа.

В картине «Площадь» идущие от лубка приемы изображения палаток, людей на втором плане и в особенности города вдали сочетаются с новыми устремлениями в манере подачи на первом плане больших голов, по контрасту с которыми основной мотив приобретает характер какой-то специфической «картинности». Большие головы и пейзаж находятся в равных пространствах.

В стремлении освободиться от принятых штампов, по-своему изображать природу Крымов вынужден прибегать наряду с новыми к весьма старым традициям. Но порою это даже не столько стилизация, сколько прямое обращение к тому или иному наследию, попытка следовать не приемам, а внутреннему духу своего прототипа (картина «Туча»).

Но, как и его современники Кузнецов и Сарьян, Крымов отдавал предпочтение примитивизму, видя в нем освобождение от устарелых традиций, возможность прямо и непредвзято взглянуть на натуру. Крымов использует примитив, игрушечность форм людей и построек для подчеркивания своей якобы независимости от природы. Он хочет, создавая этот свой особый, им выдуманный мир, таким путем выразить наиболее ясно, так сказать, в сконцентрированном, «чистом виде» интересующие его черты, явления и закономерности природы. В интерпретации этих выдуманных, зачастую стилизованных и «игрушечных» форм Крымов сумел достичь значительных результатов. Это тоже было изучение и освоение объективной жизни природы, пускай и выступавшее в сказочно-условном, но поэтическом образе. В искусстве Крымова своеобразно сочетались романтизм общего отношения к природе с рационализмом в постановке и решении задач ее новой трактовки. В процессе работы над такого рода пейзажами в 1908—1912 годах обогащалось и росло живописное мастерство художника. Вместе с тем постепенно высветленная гамма и нематериальность форм все более заменялись цветностью живописи и утверждением предметности и материальности.

В пейзаже «Ветреный день» (1908, Третьяковская галерея) все подчинено выражению динамики в природе, передаче полного тревоги и предгрозового состояния. Крымов специально подбирает и komponует соответственные элементы пейзажа, стаффажные фигурки. Гнутся от ветра кроны тонкоствольных деревьев, по лугу движутся бык и подгоняющий его человек; другая фигурка в калитке дома в глубине тоже изображена динамично, с поднятыми руками, словно в позе изумления. На дороге клубится пыль от проехавшей телеги. Небо находится в состоянии сложного и беспокойного движения: справа теснятся светлые облака, а слева надвигается мрачная туча с косыми полосами дождя. Но характерно, что все эти разнонаправленные движения даны остановленными, как бы застывшими. Крымов, как и Рылов, стремится представить в картине мгновенно схваченное в натуре в виде постоянного и вечно длящегося. Именно этому и служит в вымышленном пейзаже «Ветреный день» его декоративность. Это особенно наглядно видно в изображении клубящейся пыли как некоего «предмета», не менее материальной, чем деревья или домики. Декоративность была для Крымова столь же важной, как и передача «состояния» сконструированного пейзажа. Вернее, эта декоративность преследовала цель придать динамическому, по сути своей мгновенному изображению картинность. Данное изменчивое «состояние» природы утверждалось как нечто определенное, живописным образом сформулированное художником. Четкими силуэтами рисуются на фоне неба кроны деревьев. Лишь внутри их обобщенных силуэтов Крымов объемно передает листву. Плоскими кажутся домики. Смотри на них, понимаешь, в какой мере «игрушечность» была тут необходима в декоративно-картинных целях. Им же служит и усилившаяся цветность. Строя картину в основном на сочетании двух цветов — зеленого и черного, Крымов дает их в полную силу звучания, чередуя светлые и темные пятна, уравнивая их между собой. Темной туче наверху слева соответствуют белые домики внизу.

Похожим образом решается и пейзаж «Гроза» (1908, Русский музей), писанный в той же зеленой и черной гамме. Здесь также все охвачено движением, начиная с гнувшихся на ветру деревьев, клубящихся грозовых облаков, зигзага молнии и кончающаяся фигурками бегущих к дому людей и животных. Тревожное «состояние» природы и людей при грозовой погоде составляет основное содержание пейзажа.

В писанном одновременно пейзаже «После весеннего дождя» и также имеющем своим содержанием выражение «состояния» природы, выступает близкая к пуантилизму манера в передаче игры световых бликов на деревьях и домиках, вибрации цвета в изображении радуги.

В картине «Желтый сарай» (1909, Третьяковская галерея) мы видим дальнейшее усиление цветности и предметной материальности форм. Это сказывается в увеличении размеров предметов относительно размеров картины. Сарай и лошадь перед ним как бы выдвинуты вперед и даны «крупным планом». Занимающий центральное место в композиции сарай нарочито изображается в три четверти, чтобы таким образом подчеркнуть его объемность. Но он так диагонально расположен,

что образующие его грани представляются плоскими, как и виднеющаяся за сараем передняя стенка домика. При явном размещении предметов один за другим (лошадь спереди, сарай, деревья за сараем, домик) все изображение в целом не воспринимается как глубинное. Его пространство строится предметными формами, каждая из которых декоративно-плоскостна.

Цветовая гамма картины образуется интенсивной зеленью травы, сочно-зеленой окраской листвы, ярко-оранжевой желтизной сарая и, наконец, желто-зелеными цветами неба. Даже белые стволы берез даются желтоватыми, особенно в их характерных темных пятнах коры. При этом любопытно, что картина кажется как бы залитой единым закатным освещением. В этом объединяющем все изображение и его цветовую гамму цветном освещении видна явная приглядка к наследию А. И. Куинджи. Она сохранится в творчестве Крымова и в дальнейшем. Художника, очевидно, интересовало в картине единство цветовых и световых моментов. И, быть может, уже здесь нарождалось то, что потом выступило в его теории тона.

Световые решения играют большую роль в картине «Туча», построенной на контрасте темных масс зелени в глубине с освещенными спереди листьями деревьев и в особенности с высветленной стеной домика. Перед ним на земле мы видим сложную игру света, как бы его движение, перекликающееся с освещенными частями картины — с бликами на заборе и бочках слева, с высветленными листьями деревьев. И на общем темном фоне тучи очень активно звучит яркая вспышка света. Все эти контрасты придают тревожность изображению. И здесь в пейзаже главное — это «состояние» природы, ее самостоятельная, не зависящая от людей жизнь. Запряженная лошадью телега и стоящий около нее спиной к зрителю крестьянин — все это лишь второстепенные детали. В этом господстве в пейзаже передачи самостоятельной жизни природы и в той декоративности, которая для него характерна, коренное отличие картины от типа старого голландского пейзажа, который она как будто бы напоминает. Это не копирование или подражание голландским пейзажам, а какое-то воспоминание о них художника и зрителя. Декоративность пейзажа осуществляется как фронтальностью изображения, так и трактовкой составляющих и образующих его «предметов». При общей предметности пейзажа каждый «предмет» в нем воспринимается двухмерно. Таковы и как будто бы объемные деревья и в особенности совсем плоская стена домика и забор. Построенное на сочетании «предметов» и уже знакомым нам образом лишнее глубины изображение выглядит как своеобразный «живописный» рельеф. Картина написана живым и динамичным мелким мазком и красива в своей красочной гамме. Большие цветовые плоскости стены дома, почвы перед ним тонко внутри разработаны. Оживляют пейзаж и отдельные цветовые удары в передаче деталей: фиолетовая рубашка крестьянина, красный цвет дуги и т. д.

Картины 1910 года «В полдень. На дороге» (частное собрание) и «На заре» с их узорчатостью обобщенной листвы деревьев и ярко выраженной кулисностью построения наглядно свидетельствуют о поисках картинности, ради которой природа трактуется условно и художник обращается к каким-то старинным

реминисценциям. Особенно характерна в этом отношении картина «На заре». Она строится совершенно как будто по «классическим» канонам. Спереди небольшой кусок почвы и растения на нем, образующие отправной передний план, за ним главный — второй, с основной массой силуэтно смотрящихся на небе и обобщенно трактованных деревьев, и, наконец, на последнем — третьем плане — декоративно обобщенная группа деревьев на фоне светлого высокого неба. Все как будто по «классике», но именно «как будто», ибо все эти планы условны и изображение на них в целом плоскостно. Притом все дано не всерьез, а словно иронически. И эту иронию над традицией, к которой будто бы обращается художник, и должны выявить крошечные фигурки мальчика и животных, как и манерность картины «В полдень. На дороге» — примитивистская, яркая пестрота ее красочной гаммы.

Декоративность пейзажей Крымова сближала их с произведениями его друга Н. Н. Сапунова, имевшего большое влияние на Крымова, особенно сказывавшееся в его декорациях. Однако и в области декорации он не терял своего лица. Так, написанная им в 1910 году декорация к пьесе А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (Третьяковская галерея) для театра Незлобина решена совершенно в духе его пейзажей. Она сочетает нарочитый примитивизм форм и подчеркнутую «наивность», как бы передающую мещанское восприятие мира, со строгой уравновешенностью и построенностью композиции. Можно установить также известное родство между пейзажами Крымова с их условно-декоративной природой и «игрушечными» фигурками и картинами С. Ю. Судейкина. Но в то время как Судейкин просто забавляется в своей вольной стилизации, Крымов стремится решать серьезные задачи, дать новую трактовку пейзажа. Иной характер носит и ирония Крымова сравнительно с судейкинской. Если в строгой уравновешенности, композиционной построенности пейзажей Крымова сказываются упорные и сознательные, даже рационалистические по своей природе устремления художника, то в его иронии проявляется романтическое начало его творчества. Эта ирония так же шла от романтического начала искусства Крымова, как и его повышенная трактовка «состояния» природы в картинах. Это было вместе с тем и осознание противоречия между стремлением к выявлению структурности в природе и той условностью форм, в которых она выявлялась. Крымов иронизирует над тем самым выдуманным им миром, в котором он хочет установить закономерности. Крымов, вероятно, потому и обращался к наследию, что ему, в отличие от Кузнецова и Сарьяна, было чуждо увлечение «щуйскими французами»³¹. Но он понимал, что и обращение к классике само по себе еще не дает «большого стиля». Выходом из этого противоречия могли быть только отказ от условного пейзажа и возвращение к натуре. Этот процесс начался с 1914 года, когда художник, живя три лета в Краскове, увлекся живописностью подмосковной природы и принялся писать ее с натуры. Сам Крымов в автобиографии отмечал: «Я стал работать с натуры, потому что ясно увидел, что одно впечатление не дает возможности полноты и всестороннего изучения природы»³².

Обращение к природе отнюдь не было отказом от былых интересов. Крымов по-прежнему стремится к выражению «состояния» в природе и ему подчиняет композиционную построенность, которая должна придать изображению устойчивость и ясную определенность. Объективная ценность прежних художественных завоеваний положительно сказывалась на этом новом этапе, но порою давала себя знать и традиционная условность, препятствовавшая решению новых задач.

В своих реальных пейзажах Крымов уже не комбинирует в картине произвольно взятые элементы природы в общем условном изображении, а строит его на основе этюдов с натуры. В таких работах сами «элементы» получают реальный характер, а вместе с тем и пейзаж, и его «состояние» освобождаются от специфической «поданности», от напряженности выражения, становятся свободными в своей естественности. Теперь художнику уже не нужно прибегать ни к примитивизму, ни к каким-либо ассоциациям со старым искусством. Он открыто смотрит на природу глазами современника. В этих реальных и одновременно строго организованных и «построенных» пейзажах находят свое выражение те открытия и достижения, которые были в предыдущих условных пейзажах. Благодаря им Крымов может создавать картины, свободные и от бытового прозаизма и от этюдной беглости импрессионизма. Природа и ее «состояние» приобретают теперь своеобразное художественное благородство в интерпретации их уверенным в своих установках и выработавшим крепкое мастерство художником.

Таков прекрасный небольшой пейзаж «Утро» (1914, частное собрание). Он весь пронизан солнечным светом, который хорошо передан в его цветовом строе. Изображены светло-зеленый луг, сбоку слева темно-зеленый куст и такой же куст на втором плане. Изображение замыкается голубовато-зеленой массой леса. Таким образом, картина написана в различных тональностях одного цвета, как бы предвзято будущее утверждение художника, что тон является основой живописи. Достаточно сравнить этот залитый солнцем пейзаж с таким же солнечным ранним пейзажем «Под солнцем» (1907), чтобы ясно увидеть, насколько он материальнее и насколько преодолена в нем условность. Прежнее изображение предметов как сгустков цветовоздушной среды заменилось здесь изображением реальных деревьев и травы. При этом сохранены и развиты декоративная обобщенность форм и тектоническая строгость и стройность композиции. Аналогичное увидим, сравнив ранние пейзажи «Ветреный день» или «Гроза» с картиной «После грозы» (1915, частное собрание). Она также построена на больших плоскостях стен домов и масс деревьев. Но они уже реальны и при всей декоративности линий свободны от условности. Особенно хорош и показателен в этом отношении пейзаж «Горки Рязанские» (1916, частное собрание). Выражение «состояния» в реальном пейзаже стало теперь естественным и спокойным.

Но Крымов еще не решается полностью сосредоточиться на создании таких верных натуре, простых и вместе с тем благородных в своей организованности и композиционной построенности пейзажей. Он пока что не удовлетворен их внутренней «картинностью» и потому не оставляет картинности внешней.

Таково, например, большое полотно «Раннее утро» (1915, частное собрание) с его панорамически развернутым изображением и полуреальными-полуусловными высокими деревьями (зато в цвете картина построена мастерски на тонких и богатых переходах зеленых тонов). В их расстановке заметны следы былой «кулисы», как данью традиции является и условно трактованная человеческая фигура. То же стремление к внешней картинности видим и в большом полотне «Лето» (1915), в котором Крымов, вероятно, хотел дать некий синтез, претворив виды скромной подмосковной природы в возвышенный картинный образ. Художник создает еще более развернутое панорамическое изображение с речкой спереди и далекими просторами, замыкаемыми лесом на горизонте. Большие деревья, строго тектонично расставленные и утверждающие картинную плоскость, придают пейзажу ясно выраженную и даже подчеркнутую структурность, организованность и декоративность. С боков, там, где полотно соприкасается с рамой, Крымов располагает группы густых деревьев, как некие кулисы. Сочетание вертикалей деревьев с горизонталями ясно обозначенных пространственных планов образует композиционный костяк картины. В этом изображении ясного летнего дня с клубящимися на небе облаками и их отражениями в воде, с игрой солнечного света на телах купальщиц и зелени лугов — все как будто проникнуто динамикой, и вместе с тем она остановлена известным нам образом, как в ранних условных пейзажах. Имеется в картине и немало черт условности и стилизации. Так, деревья, кажущиеся реальными, в своей художественной трактовке стали «деревьями вообще», в их листве мы видим специфическое противопоставление обобщенных масс узорчатости и прозрачности. Так же реальна и вместе с тем преобразена трава, приобретающая уже знакомую нам по ранним картинам декоративную «курчавость». Особенно стилизован кустарник слева внизу. Не довольствуясь отвлеченностью трактовки деталей, Крымов придает импрессионистическому по своей природе мотиву нарочитую приподнятость, и все это для того, чтоб преодолеть будничность и обыденность, как в свое время с этой же целью он следовал лубочным примитивам или заставлял вспоминать у своих картин голландцев XVII или французов XVIII века. Картина «Лето» одновременно и романтична и рационалистична. Ее приподнятость носит несколько декламационный характер и, быть может, тоже идет от Куинджи, от его традиций, взятых здесь еще внешне, а не так самостоятельно и органично, как это будет в позднейших его работах.

К счастью, подобные решения не становятся правилом. С годами все чаще появляются лирично воспринятые и внутренне выношенные образы простой природы и ее «состояния». Именно в таких произведениях, как мы уже отмечали, сказываются плоды прежних поисков и достижений Крымова. Это особенно ясно видно в прекрасной небольшой картине «Вечер» (1918, частное собрание).

Картина изображает самый обычный и заурядный пейзаж и бытовую сценку в нем: трое людей сидят вечером на бревне у берега реки и рядом нянька играет с ребенком. Вместе с тем в картине нет бытовизма, и образ носит не прозаический, а поэти-

ческий характер. Перед нами не просто случайно взятый кусок действительности, а опять-таки выверенный и художественно интерпретированный мир. Частное и единичное представлено как высокотипическое и обобщенное, облагороженное. Река с глинистым берегом образует ясно обозначенный первый план. За ним на втором, то есть главным по картинным принципам построения, плане мы видим группу людей. Они не разбросаны по пространству пейзажа, а, напротив, собраны вместе и даны на фоне постройки. С обеих сторон этот второй план обрамлен большими старыми корявыми ивами. Все вместе взятое образует некий рельеф с незначительными прорывами, в глубине которых видна зелень луга. И, наконец, изображение замыкается сплошной стеной леса. Линия его вершин и далее корреспондирует с линией берега реки на первом плане. Таким образом, этот камерный и по сюжету и по размерам пейзаж оказывается столь же «построенным» и декоративно трактованным, как и большое полотно «Лето». И здесь декоративность служит задачам картинности. При этом художника снова интересует передача «состояния» не только природы, но и людей. Все проникнуто вечерней тишиной и покоем. В этой передаче вечернего «состояния» природы большую роль играет освещение. Изображение освещено теплым оранжевым закатным светом. Он объединяет близкие друг к другу по цвету красновато-желтый берег реки, соломенную крышу сарая и желтую осеннюю стену леса. Он окрашивает в теплые коричневые тона и серые стволы ив и зелень луга. Теплыми фиолетовыми становятся на стволах тени. Здесь мы видим дальнейшее развитие того слияния света и цвета в закатном освещении, которое мы отмечали в картине «Желтый сарай». Пейзаж «Вечер» позволяет понять, почему Крымов придет впоследствии к утверждению тона как главного в живописи. Это был естественный вывод из всей его практики.

В понятии тона как основы основ живописи нашло свое завершение стремление художника установить закономерности природы в законах ее изображения. То, чего искал Крымов в начале в своих условных выдуманных пейзажах, он стал находить в преобразении реальной природы. Это было определенной стройной системой живописи, в которой раскрывалась структурность природы. Художник выражал ее преимущественно в передаче «состояния», рассматривая его как нечто объективное, закономерное и устойчивое в истолковании характера построенного изображения. Утверждая закономерную структурность самой природы, он считал, что выявлять ее нужно определенными, рационально найденными в результате анализа природы приемами. Так и у Крымова мы видим выражение структуры природы как структуры живописного ее изображения³³.

Развивая и совершенствуя этот характер своей живописи, Крымов пришел к созданию своих замечательных пейзажей, глубоко реалистических и вместе с тем художественно преобразующих природу в декоративном обобщении и строгой построенности композиции картины. Это творчество позднего Крымова оказало большое влияние на развитие многих советских пейзажистов.

Попробуем подвести некоторые итоги и сделать выводы из

анализа творчества рассмотренных выше художников. При ярко выраженной творческой оригинальности каждого из них и их различиях всем им присущи в целом общие восприятие и художественная трактовка природы. Разумеется, отдельные черты этого нового пейзажа с разной степенью четкости выступают в творчестве того или иного художника. Но в целом перед нами определенное направление в пейзажной живописи. Оно характеризуется прежде всего заменой непосредственности воспроизведения природы ее опосредованным отображением. Реалистически воспринимая природу, эти художники подвергают ее сознательной переработке, а в большинстве случаев и преобразованию. При этом, естественно, прежний видовой пейзаж сменяется более или менее специфически «построенным». Само художественное обобщение природы приобретает иные формы: синтезированность пейзажного образа носит все более подчеркнутый, явно выявленный характер. Это лишь намечается у Грабаря, в более развитом виде проявляется у Мусатова и уже ярко выступает у Кузнецова или Сарьяна, а у Крымова перерастает в создание «сочиненных» пейзажей.

С этим связана и этому служит замена господства пространства в пейзаже его «предметностью». Пейзаж образуется преимущественно из сочетания деревьев, строений и т. п. Само пространство воспринимается так же «предметно» и обычно не имеет глубины. Это достигается вначале высоким горизонтом, а позднее плоскостностью построения пейзажа. В особенности ясно выражено это у Сарьяна и Кузнецова.

В этой «предметности» построения пейзажа, в подчеркнутом и ясно выявленном обобщении форм художники стремятся понять закономерности природы, ее структурность и непосредственно передать их в ритме, организованности форм и композиции, в цвете. Это может происходить сознательно-рационалистично, как у Грабаря или Крымова, и более поэтически-эмоционально, как у Мусатова или Сарьяна и Кузнецова. Попытка Грабаря в дивизионизме открыть объективные законы живописи завершается теорией тона как основы живописи у Крымова, полагающего, что если природа закономерна в своей структуре, то должен существовать и закон ее изображения. Вместе с этим художники испытывают особое тяготение к утверждению природы в ее самостоятельном бытии. Это проявляется во все возрастающем стремлении зафиксировать в данном пейзаже один определенный момент или «состояние» природы. Последнее в особенности занимает Крымова.

Этому не противоречит то, что природа обычно изображается в связи с жизнью людей. Если у Грабаря эта связь дается еще внешне, то у Мусатова, Кузнецова, Сарьяна люди и природа находятся в единстве «состояния» и в слитности, в которой выражается гармония бытия. Происходит сочетание и переплетение сначала пейзажа и натюрморта, а затем пейзажа и жанра при преимущественно пейзажной трактовке изображения в целом. Это становится возможным потому, что природа понимается очень одухотворенно и еще облагораживается гармонической жизнью людей в ней.

Импрессионистическая открытая динамика пейзажа сменяется некоей его «пульсацией». Это порою как бы остановленное,

ставшее вечно длящимся динамическое «состояние» пейзажа, как у Мусатова и Крымова. Оно не предполагает начала и конца, здесь нет переходов, как выражения в изменяющейся жизни природы движения человеческих чувств. Природа как овеществленная лирика человеческих чувств и переживаний сменяется их опредмеченным синтезом, имеющим символический характер.

Присущая пейзажам этого направления все возрастающая декоративность обнаруживается и в композиции, и в плоскостности трактовки обобщенных форм, и в особенности в системе живописи — сначала мелкими разноцветными мазками, лежащими на поверхности, а затем большими цветовыми пятнами. Эта декоративность является не формальной, внешней, а глубоко содержательной, как выражение нового восприятия и трактовки природы.

Обобщенность форм, ритм расположения предметов и их деталей, линейный и цветовой ритм построения картины становятся преимущественными носителями эмоционального содержания пейзажа, приобретая своеобразную музыкальность и наполняясь большим лиризмом. Это соответствует и стремлению к музыкальности в поэзии, где она также является непосредственным, прямым выражением чувств. Это важно понять для того, чтобы верно оценить возрастающую роль непосредственных зрительных данных, переживания форм и гармонии, красоты построения пейзажа в восприятии его внутреннего содержания.

Это новое восприятие и трактовка природы были в целом значительным достижением в развитии пейзажной живописи, которая оказывала положительное влияние на художников других направлений. Наиболее ярко и сильно это сказалось на творчестве Рылова. Декоративные моменты в его картинах, шедшие еще от традиций Куинджи, как и обобщение природы в «сочиненном» пейзаже, а также наметившиеся уже в «Зеленом шуме» 1904 года черты символики, во многом определились под воздействием этих новых тенденций в русской пейзажной живописи.

Представители этого нового направления по-новому увидели и утвердили красоту природы, ее предметных форм и человека как создания природы. Они воспитывали в зрителе чувство этой красоты, учили его видеть живопись более органично и глубоко в самой ее сущности.

В условиях приходившего к своему концу буржуазного общества камерность, лиризм и музыкальность творчества рассмотренных выше художников были своеобразным отстаиванием, утверждением человечности. Их лирическое творчество выражало глубоко человеческое восприятие природы, оно было насквозь гуманистичным. Оно показывало природу в связи с человеком и проговаривало их гармоническое слияние, простоту и естественность жизни человека в природе современной капиталистической действительности. Вот почему их творчество смогло органически войти в сложный и многогранный поток создания нового искусства социалистического реализма и получить после революции новую жизнь и развитие.

- 1
Дмитриев Вс По поводу выставок бывших и будущих — Аполлон, 1914, № 10, с. 13
- 2
Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М. — Л., 1937, с. 201
- 3
Там же
- 4
Подобедова О И. И. Э. Грабарь М., б. г., с. 68.
- 5
Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография, с. 202 Такое введение жанрового момента в пейзаж уже в более развитом виде мы найдем в картине К. Ф. Юона «Мартовское солнце» (1915, Третьяковская галерея), могущей служить одним из примеров того сочетания, вернее, слияния пейзажа и жанра, о котором, как о характерном для этого времени, говорилось в предисловии
- 6
Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография, с. 201
- 7
Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. Л — М, 1966, с. 55
- 8
Там же, с. 74
- 9
Там же.
- 10
Там же, с. 93. Но смутность символики Мусатова, зыбкость настроения и образов его произведений, их дематериальная «воздушность» и некоторая вялость могли перерасти и перерастали в ранних произведениях его последователей (П В Кузнецова, П. С Уткина, Н. П Феофилактова и других) уже в действительный символизм с его стремлением к передаче неких «видений», выражению потустороннего, к полной почти дематериализации и нарочитой вялости предметных форм. Но и эти художники очень скоро стали избавляться от такого символизма
- 11
Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, с. 107
- 12
Там же, с. 106
- 13
 Воспроизведен в журнале «Аполлон», 1913, № 8.
- 14
 Характерно, что, устраивая в 1925 году ретроспективную выставку «Мастера «Голубой розы», Третьяковская галерея, не имея, разумеется, возможности, да и вряд ли желая просто «реставрировать» выставку 1907 года, рассматривала свою задачу как показ этого направления в искусстве. Любопытно, что в число ее экспонентов был включен Борисов-Мусатов, который умер за два года до выставки. Он считался, таким образом, как бы родоначальником того декоративизма и примитивизма, в которых устроители выставки видели сущность «Голубой розы» как направления, следуя здесь за ее современником, критиком С. Маковским (см.: *Маковский С.* «Голубая роза» — Золотое руно, 1907, № 5).
- 15
Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, с. 127
- 16
 Автобиография. — В кн.: Советские художники Т. I. Живописцы и графики М., 1937, с. 142.
- 17
Ромм А Г. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., 1960, с. 24
- 18
 См.: *Эфрос А.* Искусство Павла Кузнецова — Аполлон, 1917, № 6—7.
- 19
Эфрос А. Юбилейный эпитол Павел Кузнецов. Пять фрагментов к двадцатилетию его искусства — Русское искусство, 1923, № 2—3.
- 20
 См.: *Ромм А. Г.* Павел Варфоломеевич Кузнецов, с. 24
- 21
 П С Уткин, между прочим, написал пейзаж именина со скульптурами А. Т. Матвеева (Третьяковская галерея) В нем видна связь скульптуры и пейзажа с его тонкими деревьями с прозрачной листвой и хорошо выявлена природа этих скульптур в живописном истолковании художника того же направления
- 22
 «Куда мы идем» Сборник статей и ответов М., 1910, с. 96.
- 23
 Чит. по ст.: *Волошин М* М Сарьян. — Аполлон, 1913, № 9, с. 13—14.
- 24
 Чит. по ст.: *Волошин М* М Сарьян, с. 12—13.
- 25
Волошин М. М. Сарьян, с. 16.
- 26
Драмлян Р. Сарьян М., 1964, с. 22
- 27
 См. автобиографические сведения в «Каталоге выставки произведений М С Сарьяна» (М., 1936, с. 12)
- 28
 Воспроизведен в журнале «Аполлон», 1911, № 3
- 29
 См. Золотое руно, 1907, № 11
- 30
 Здесь можно припомнить, что мотив «просвечивающих» форм кисейной занавески и стоящего спереди араукария К Ф Юон сделал предметом своей ранней работы «Окно» (1905, Третьяковская галерея). Интересно и характерно, что в эти годы в квартирах становится модным снимать двери в гостиных, заменяя их полупрозрачной занавесью, сделанной из нитей стекляруса
- 31
 См. Автобиография. — В кн. Советские художники, т. 1 Живописцы и графики, М., 1937, с. 138
- 32
Там же.
- 33
 Сходные мысли находим в интересной статье И Сапего «Чувство или логика? Заметки о творчестве Н П Крымова» (Искусство, 1965, № 2), правда, посвященной в основном позднему, советскому периоду творчества художника.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СЕМЕН ЩЕДРИН И ЕГО КРУГ



1
СЕМ. ЩЕДРИН
АЛБЬАНО
1770



2
СЕМ. ЩЕДРИН
ПОЛДЕНЬ
1778 (?)



3

СЕМ. ЩЕДРИН

ВИД НА БОЛЬШУЮ НЕВКУ И ДАЧУ СТРОГАНОВА
1804



4

СЕМ. ЩЕДРИН

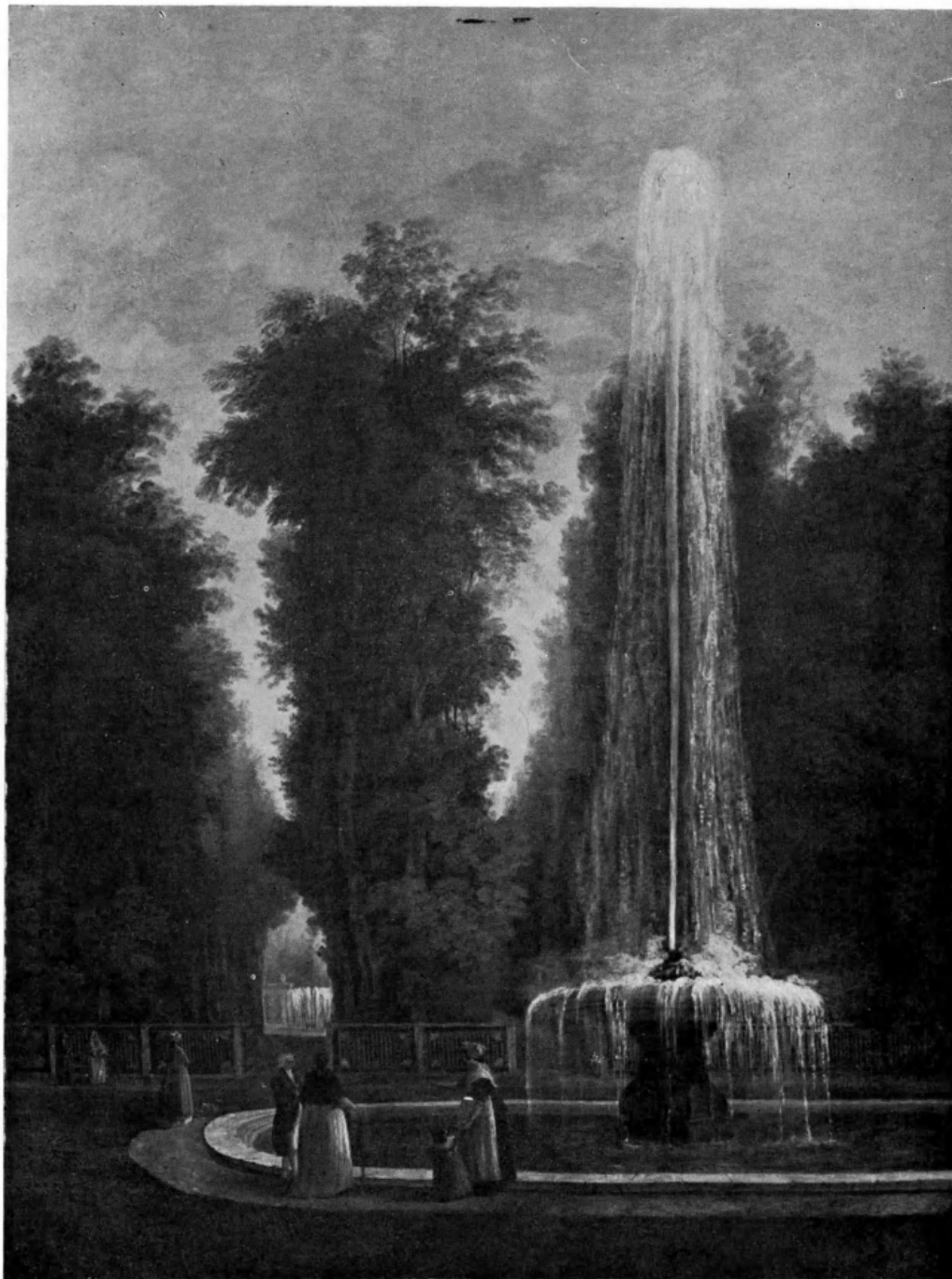
МЕЛЬНИЦА И БАШНЯ ПИЛЬ В ПАВЛОВСКЕ
1792



5

СЕМ. ЩЕДРИН

КРЕПОСТЬ БИВ В ПАВЛОВСКЕ ПРИ ЛУННОМ СВЕТЕ
1799—1801

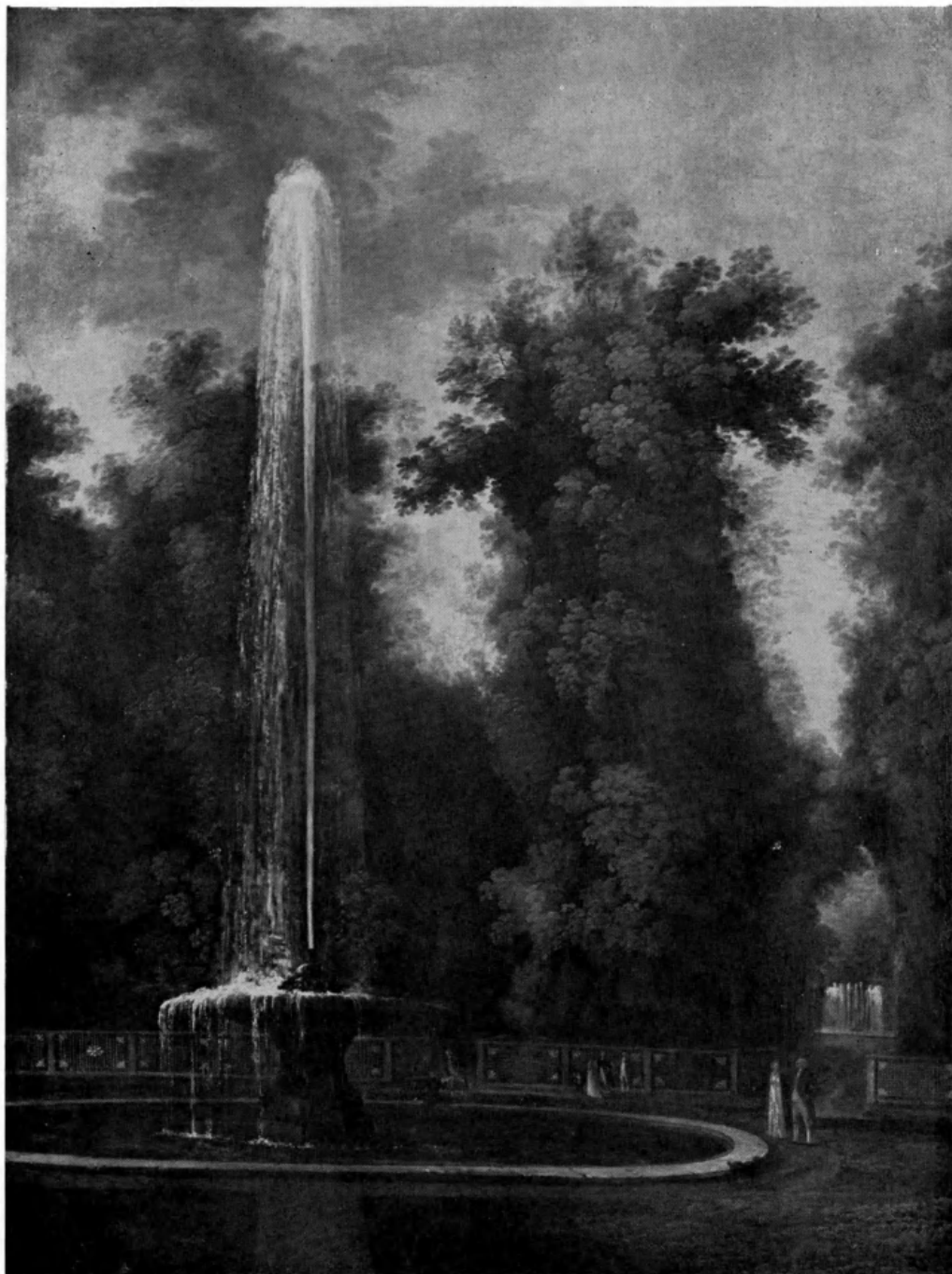


6—7

СЕМ. ЩЕДРИН

ИТАЛЬЯНСКИЕ ФОНТАНЫ В ПЕТЕРГОФЕ
ПЛАННО ДЛЯ МИХАЙЛОВСКОГО ЗАМКА В ПЕТЕРБУРГЕ
1799—1801

СЕМЕН ЩЕДРИН И ЕГО КРУГ





8

Ф. М. МАТВЕЕВ
ВИД БОЛЬСЕНСКОГО ОЗЕРА В ИТАЛИИ
1819



9

Ф. М. МАТВЕЕВ

ВИД РИМА. КОЛОЗЕЙ
1816

10

Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ

ВНУТРЕННИЙ ВИД ДВОРА С САДОМ. ЛОДЖИЯ В ВЕНЕЦИИ
1776



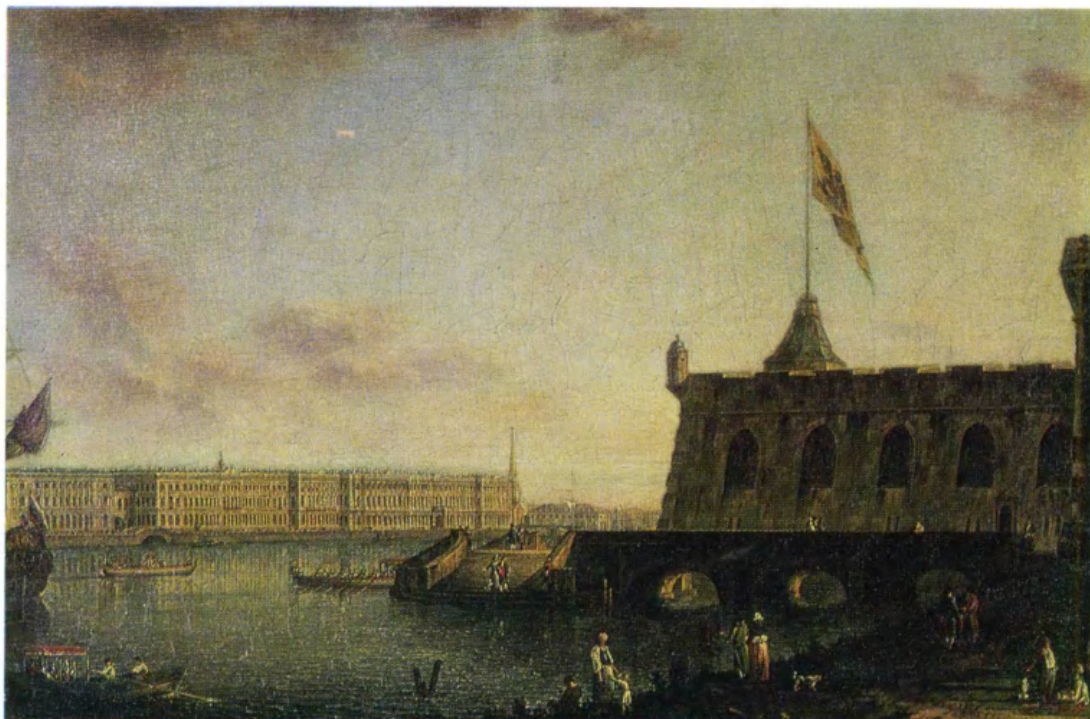


11

Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ

ВИД КАЗАНСКОГО СОВОРА
1810-е гг







14

М. Н. ВОРОБЬЕВ

ВИД НА КАЗАНСКИЙ СОБОР
1810-е гг



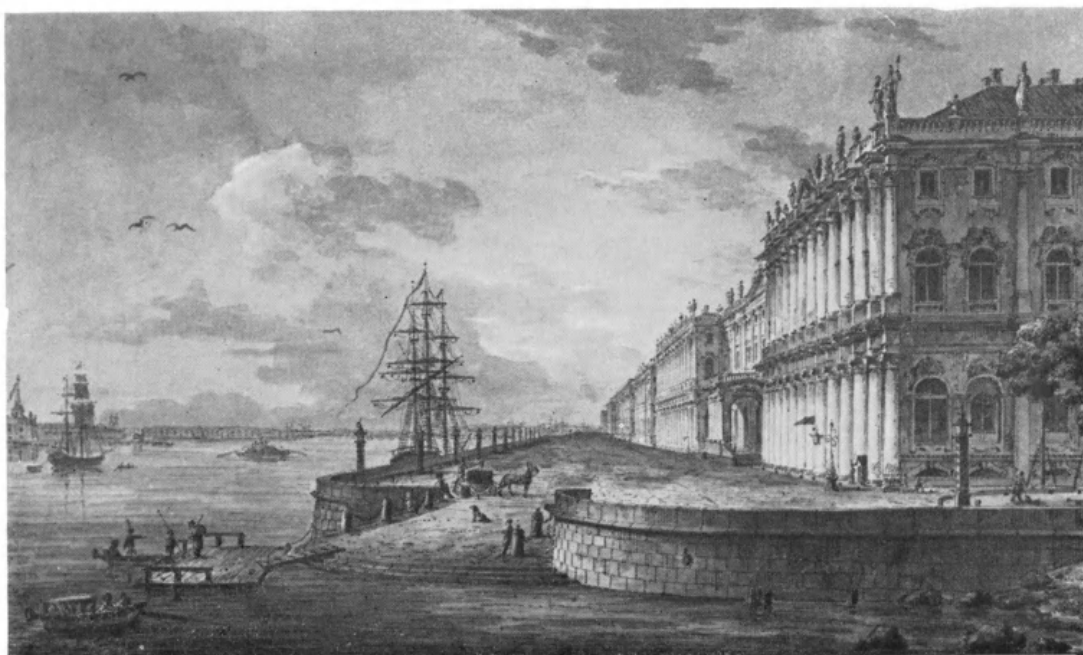


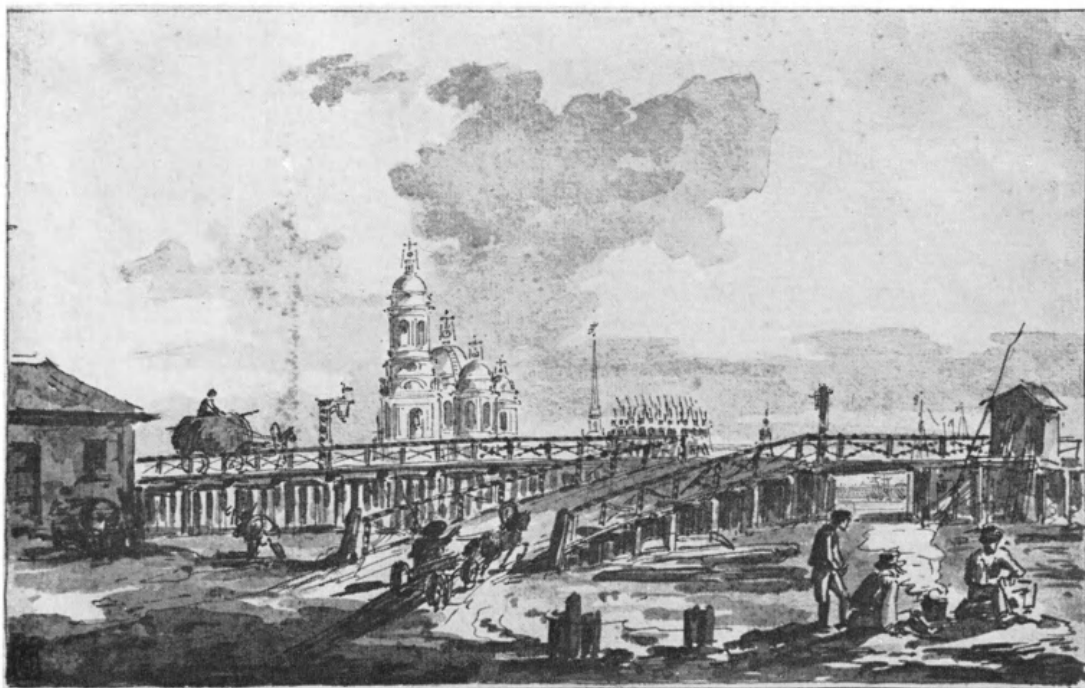
16
М. Н. ВОРОБЬЕВ
УБОРКА СЕНА
1812



17

М. Н. ВОРОБЬЕВ
ВЕТРЯНАЯ МЕЛЬНИЦА
1812





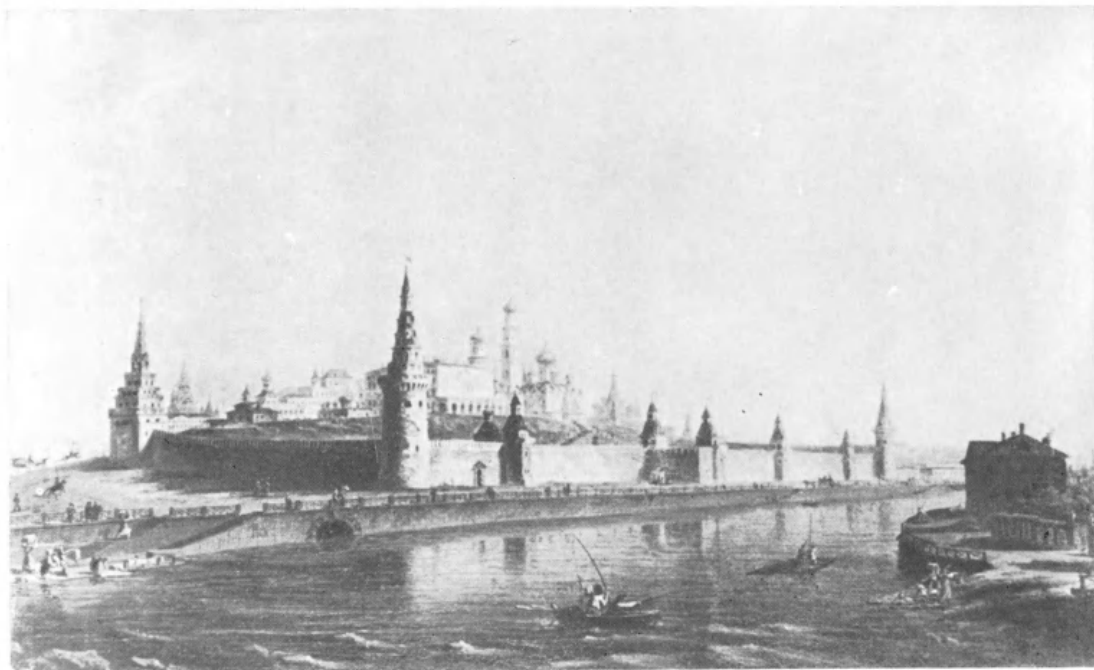
19
М. Н. ВОРОБЬЕВ
ТУЧКОВ МОСТ



20

М. Н. ВОРОБЬЕВ

МАНЕЛЪ ТРОИЦКІЕ ВОРТА П ЦЕРКОВЬ НИКОЛЫ НА ОПОЧКАХ
1817



21

М. Н. ВОРОБЬЕВ

ВИД МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ СО СТОРОНЫ КАМЕННОГО МОСТА
1819





23

М. Н. ВОРОБЬЕВ

ВИД МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ СО СТОРОНЫ УСТЫНСКОГО МОСТА
1815



24

С. Ф. ЩЕДРИН

ВИД НА ПЕТРОВСКИЙ ОСТРОВ В ПЕТЕРБУРГЕ

1817





25

С. Ф. ЩЕДРИН
КОЛИЗЕЙ
1849

26

С. Ф. ЩЕДРИН
КОЛИЗЕЙ
1822





27

С. Ф. ШЕДРИН

НЕАПОЛИТАНСКАЯ СЦЕНА
1827

28

С. Ф. ШЕДРИН

ЛУННАЯ НОЧЬ В НЕАПОЛЕ
1828



29

С. Ф. ЩЕДРИН

НАБЕРЕЖНАЯ МЕРДЖЕЛЛИНА В НЕАПОЛЕ
1827



30

С. Ф. ЩЕДРИН

НОВЫЙ РИМ ЗАМОК СВ АНГЕЛА
1825



31

С. Ф. ЩЕДРИН

ВЕРАНДА ОБВІТАЯ ВІНОГРАДОМ
1828



32

С. Ф. ЩЕДРИН

ОЗЕРО АЛЬБАНО В ОКРЕСТНОСТЯХ РИМА
1825



33

С. Ф. ЩЕДРИН

БЕРГЪ СОРРЕНТО С ВИДОМЪ НА ОСТРОВЪ КАПРИ
1826





35

С. Ф. ЩЕДРИН

МАЛАЯ ГАВАНЬ В СОРРЕНТО БЛИЗ НЕАПОЛЯ

1828

Ф. А. ВАСИЛЬЕВ



36
Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
ДЕРЕВЕНСКАЯ УЛИЦА
1868



37

Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
БОЛОТО В ЛЕСУ ОСЕНЬ
1872(3^я)





39
Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
МОКРЫЙ ЛЮТ
1872



40
Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
ОТТЕПЕЛЬ
1871





В. Д. ПОЛЕНОВ



42

Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
В КРЫМСКИХ ГОРАХ
1873

43

В. Д. ПОЛЕНОВ
РЫБАЦКАЯ ЛОДКА. ЭТРЕТА
1874



44

В. Д. ПОЛЕНОВ

В ПАРКЕ МЕСТЕЧКО ВЕЛЬ В НОРМАНДИИ
1874



45

В. Д. ПОЛЕНОВ

МОСКОВСКИЙ ДВОРИК
1878

46

В. Д. ПОЛЕНОВ

УСПЕНСКИЙ СОБОР ЮЖНЫЕ ВРАТА
1877

47

В. Д. ПОЛЕНОВ

СКАЗИТЕЛЬ БЫЛИН И БОГДАНОВ
1876



В. Д. ПОЛЕНОВ





48
В. Д. ПОЛЕПОВ
БАБУШКИН САД
1878





50
В. Д. ПОЛЕНОВ
ХРИСТОС И ГРЕШНИЦА
1887



51

В. Д. ПОЛЕНОВ

ОЛИВА В ГЕФСИМАНСКОМ САДУ
1882





53
В. Д. ПОЛЕНОВ
ОСЕНЬ В АБРАМЦЕВЕ
1890







56
И. И. ЛЕВИТАН
ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН
1892



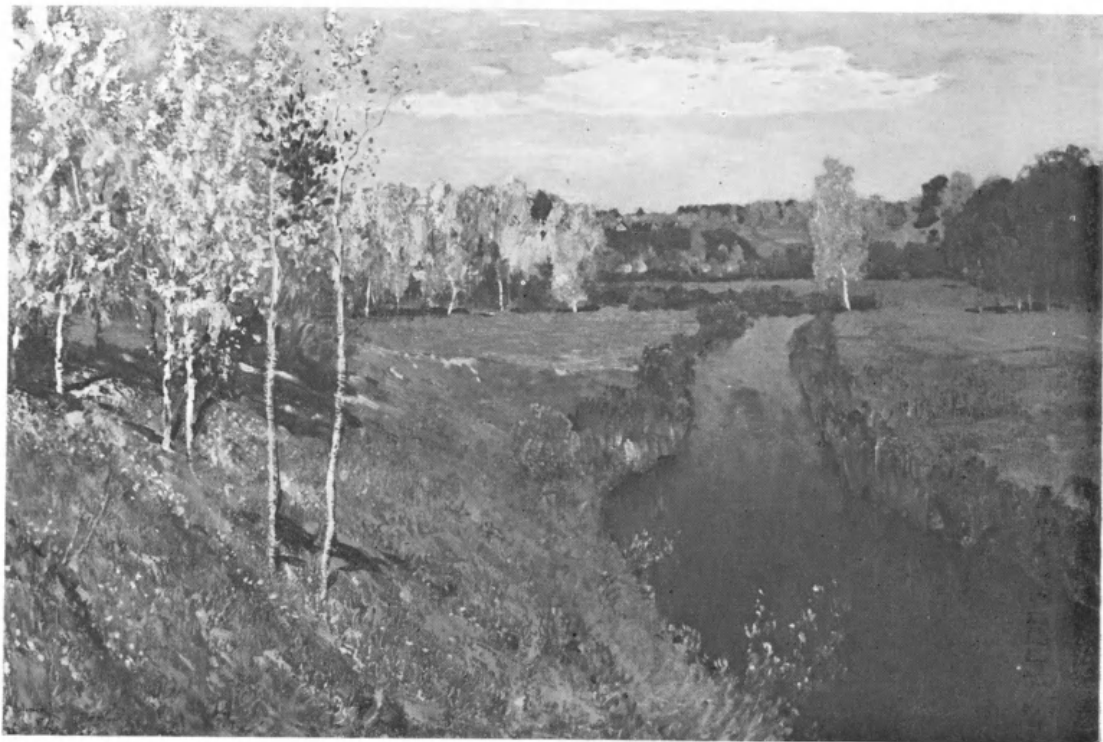




59
И. И. ЛЕВИТАН
НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ
1894



60
И. И. ЛЕВИТАН
МАРТ
1895





62
И. И. ЛЕВИТАН
ЛУННАЯ НОЧЬ В ДЕРЕВНЕ
1897



63

И. И. ЛЕВИТАН
ВЕСНА БОЛЬШАЯ ВОДА
1897



64

И. И. ЛЕВИТАН

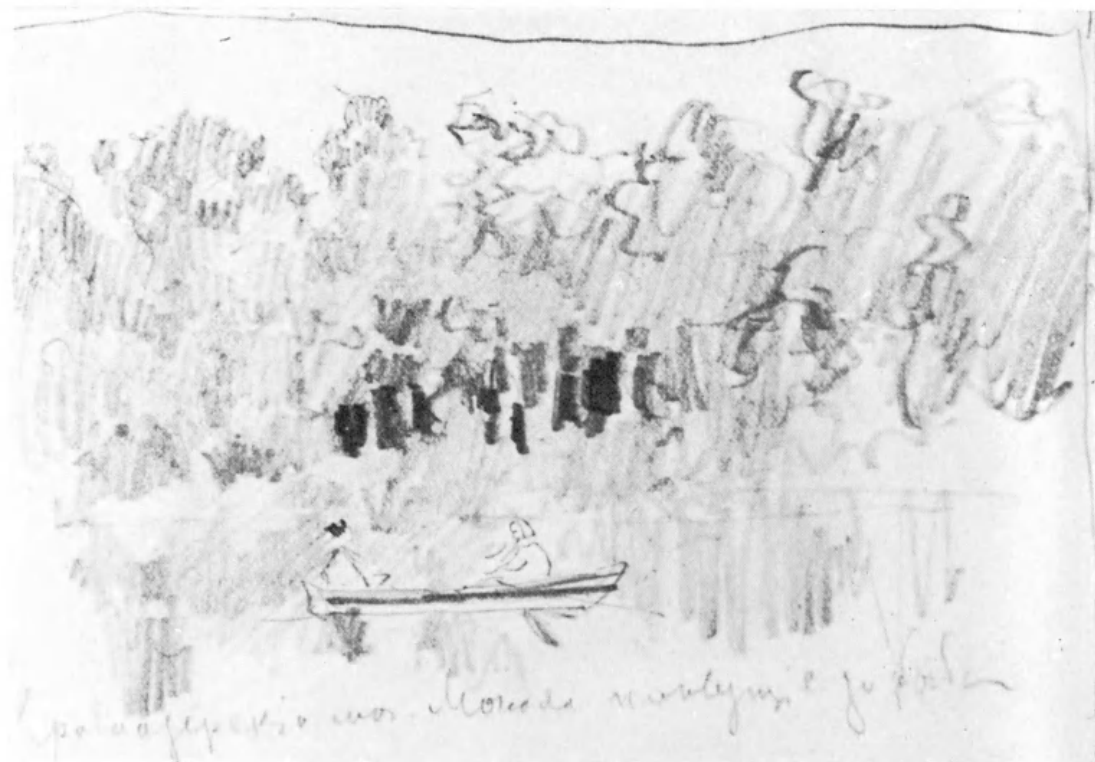
У ОМУТА
1891

ЭТЮД К ОДНОИМЕННОЙ КАРТИНЕ



65
И. И. ЛЕВИТАН
У ОМУТА
ЭСКИЗ ОДНОИМЕННОЙ КАРТИНЫ
1891







67

И. И. ЛЕВИТАН

МОНАХИ ПЛЫВУЩИЕ ЗА РЫБОЙ
ЛИСТ ИЗ АЛЬБОМА

68

И. И. ЛЕВИТАН

ЗИМНЯЯ ДОРОГА В ЛЕСУ
1899—1900 гг

69

И. И. ЛЕВИТАН

СТВОЛЫ ДЕРЕВЬЕВ
1890-е гг



70

И. И. ЛЕВИТАН

ЦЕРКОВЬ С КОЛОКОЛЬНОЙ В РЕШИМЕ
ЛИСТ ИЗ АЛЬБОМА



рис. по эскизу И. Левитана



рис. по эскизу И. Левитана



72

И. И. ЛЕВИТАН

ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР ОКОЛИЦА

1899

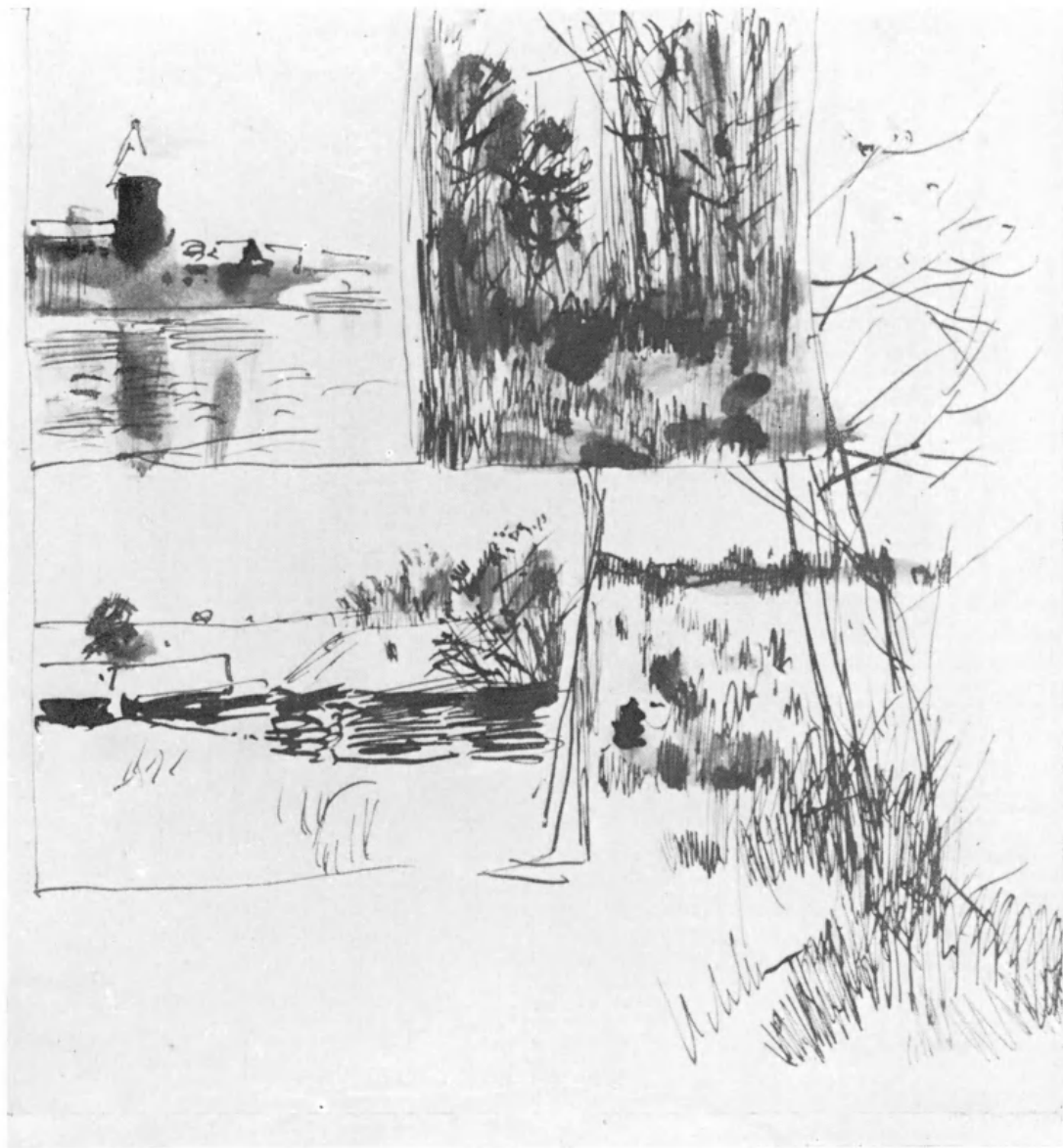
ЭСКИЗ КАРТИНЫ «ЛЕТНИЙ ВЕЧЕР»

73

И. И. ЛЕВИТАН

ОКРАИНА ДЕРЕВНИ

1880-е гг





75
И. И. ЛЕВИТАН
ЗИМА
1895

76
И. И. ЛЕВИТАН
ДЕРЕВНЯ. РАННЯЯ ВЕСНА
1888



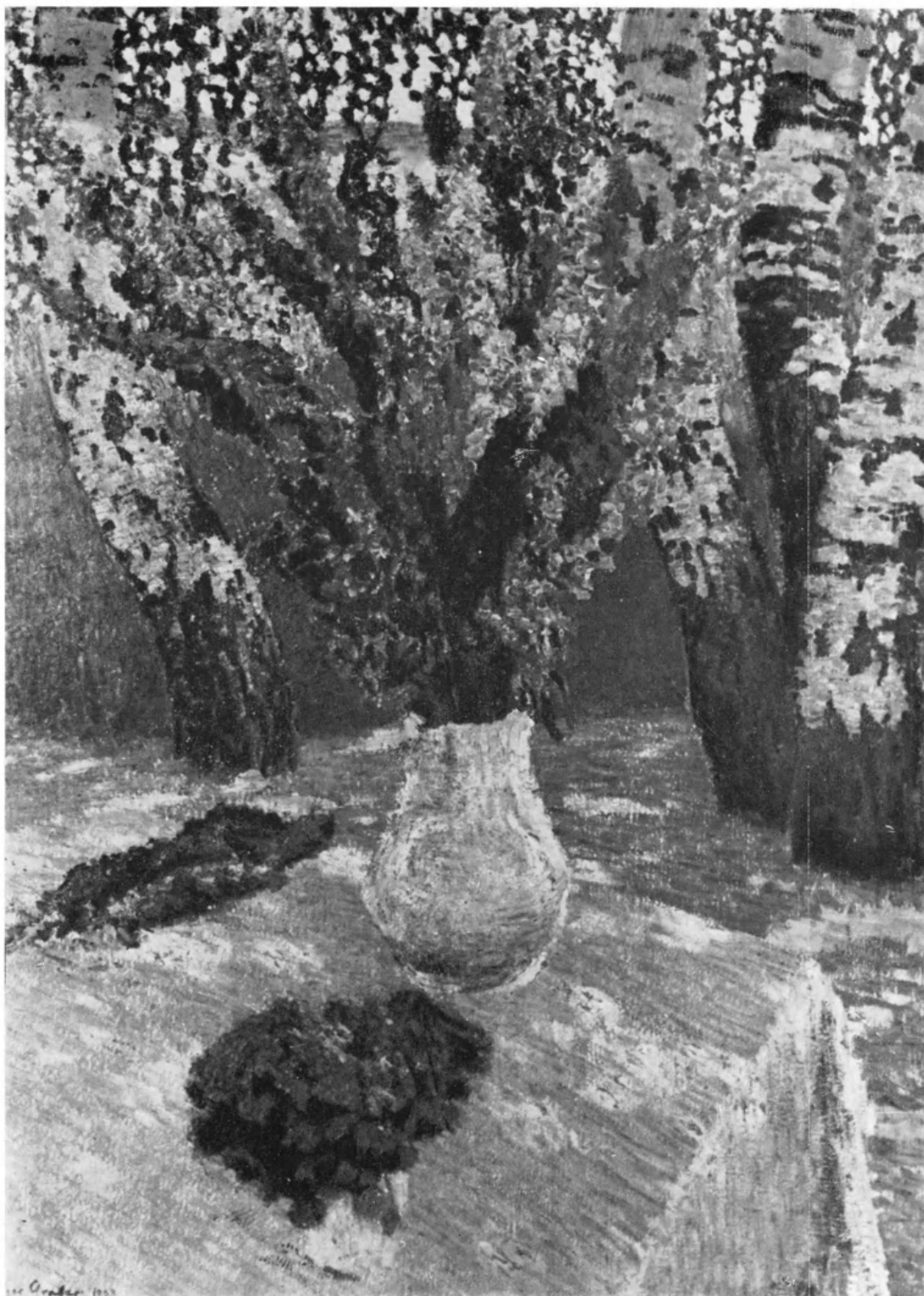
77
И. И. ЛЕВИТАН
ДОРОГА В ЛЕСУ
1899

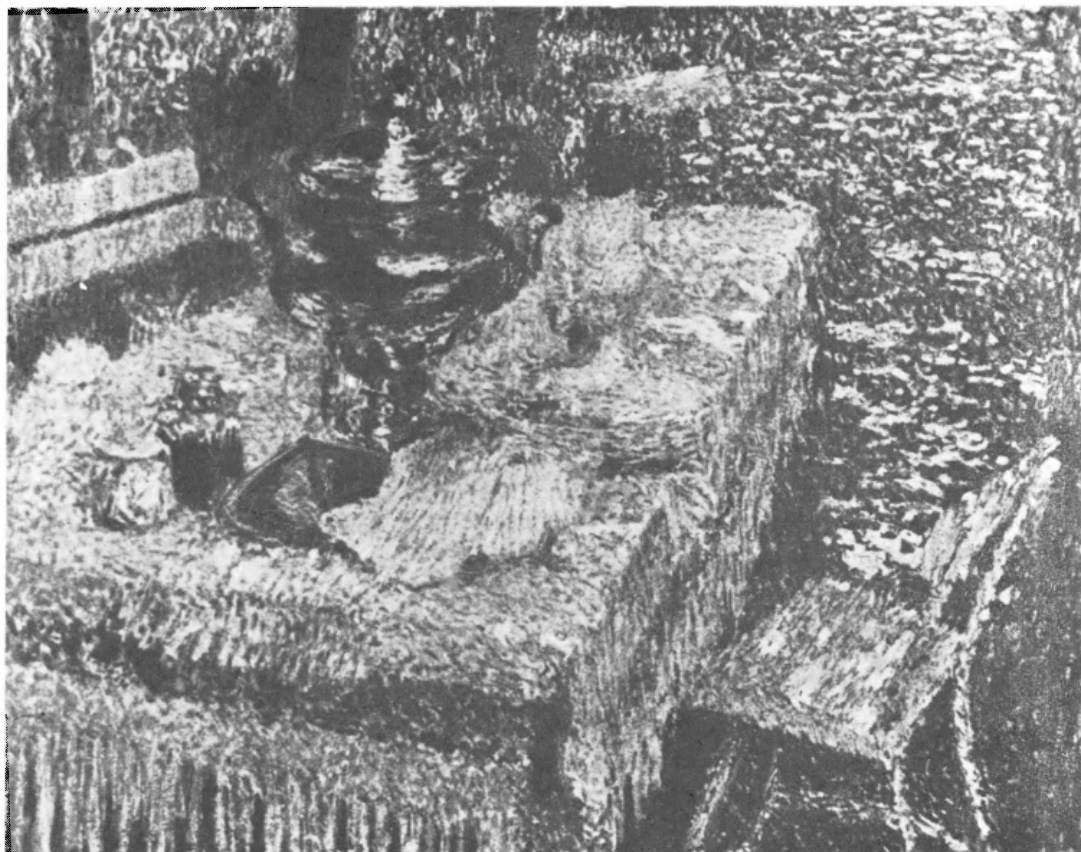


78
И. Э. ГРАВАРЬ
СЕНТЯБРЬСКИЙ СНЕГ
1903



79
И. Э. ГРАБАРЬ
МАРТОВСКИЙ СНЕГ
1904





80

П. Э. ГРАБАРЬ
ДЕЛЬФИНИУМ
1908

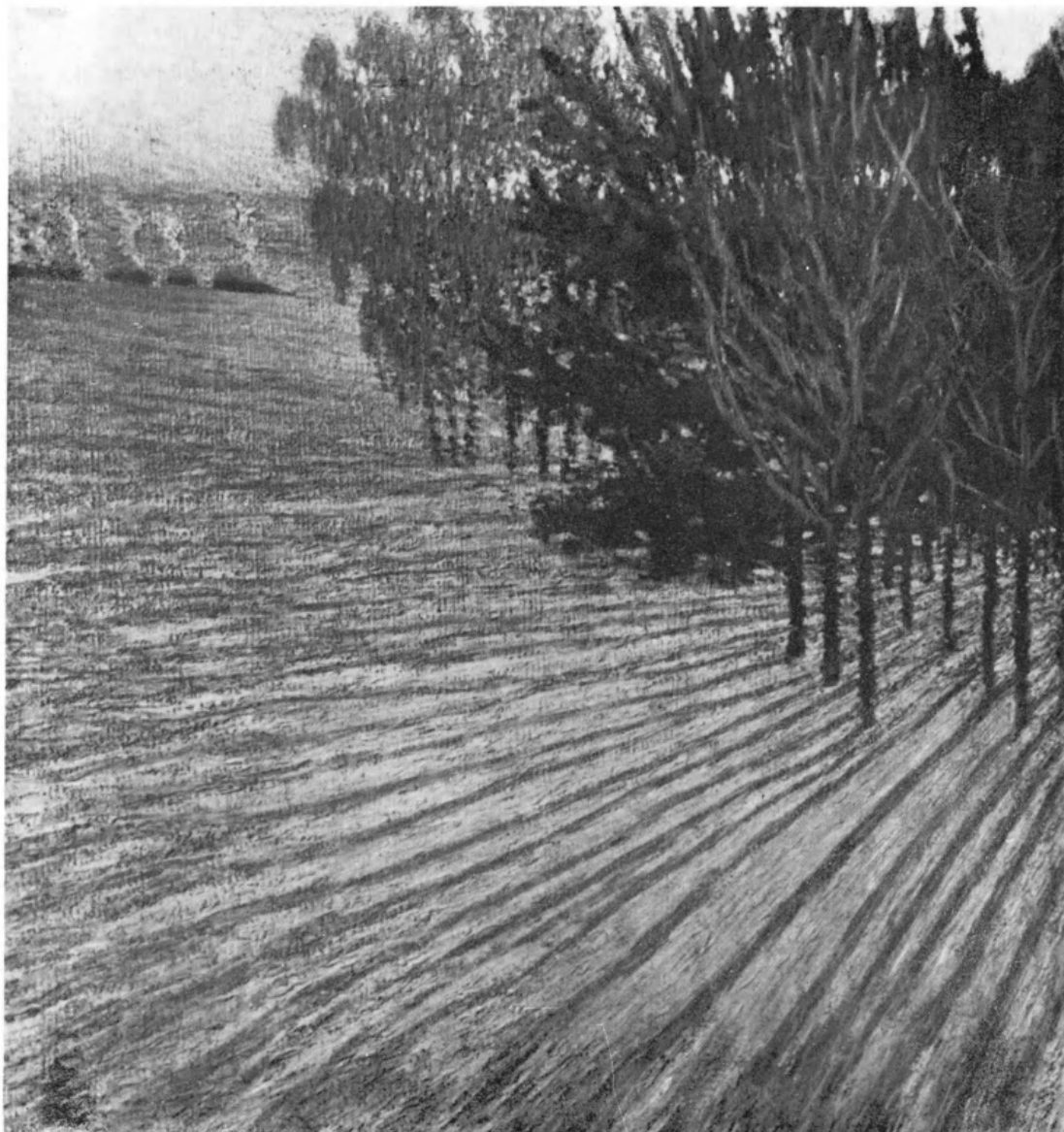
81

П. Э. ГРАБАРЬ
У ГРСИНСКОГО ЧАЯ
1904



82

И. Э. ГРАБАРЬ
ФЕВРАЛЬСКАЯ ЛАЗУРЬ
1903



83

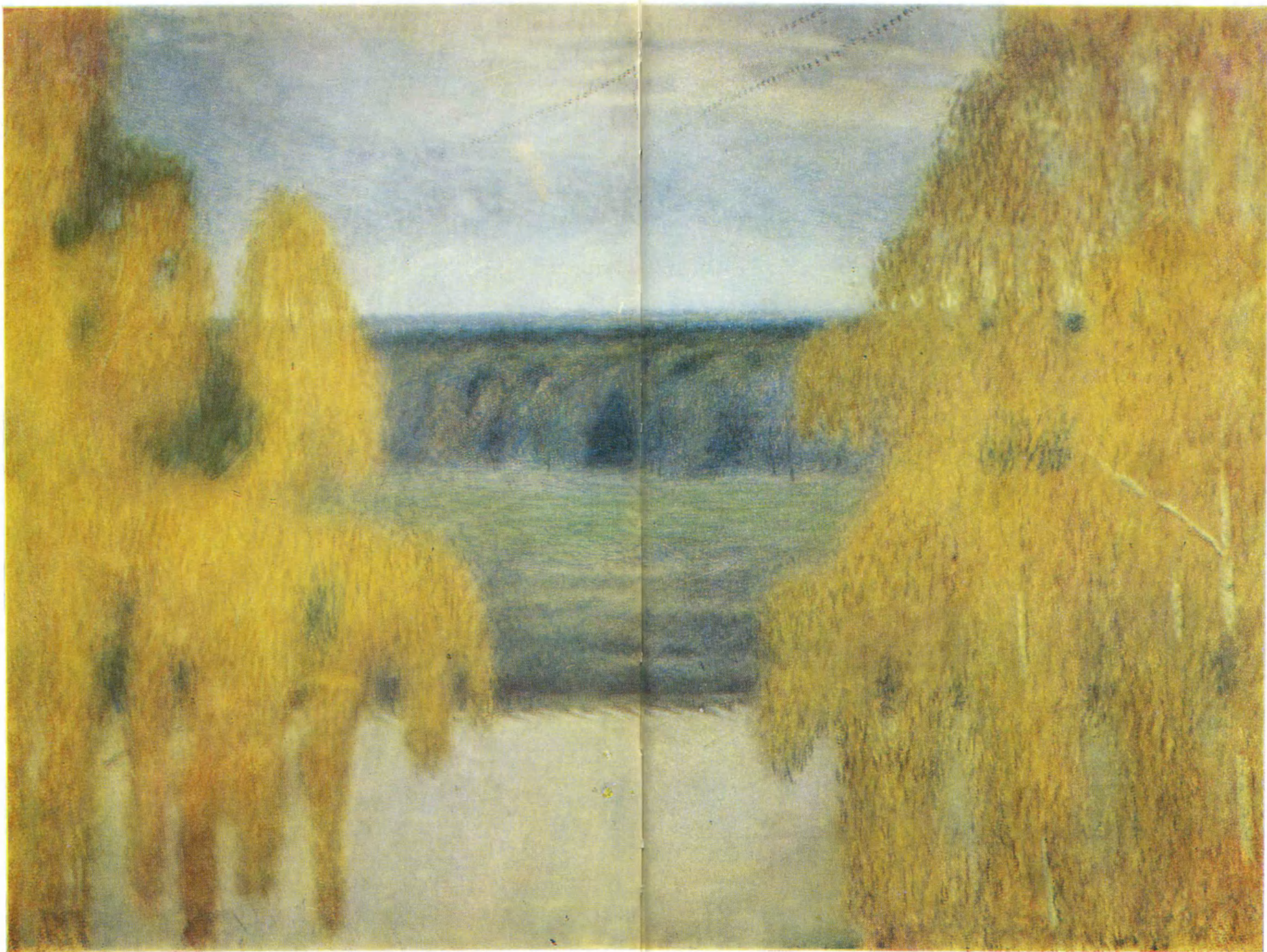
И. Э. ГРАБАРЬ
МОРОЗНОЕ УТРО. РОЗОВЫЕ ЛУЧИ
1906



84
В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ
ИЗУМРУДНОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ
1903



85
В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ
ВОДОЕМ
1902





87
В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ
ПРИЗРАКИ
1903



88

В. Э. БОРИСОВ-МУСАТОВ
КУСТ ОРЕШНИКА
1905



89
П. В. КУЗНЕЦОВ
ГОЛУБОЙ ФОНТАН
1905



90

П. В. КУЗНЕЦОВ
ЦВЕТУЩИЙ САД В БАХЧИСАРАЕ
1907



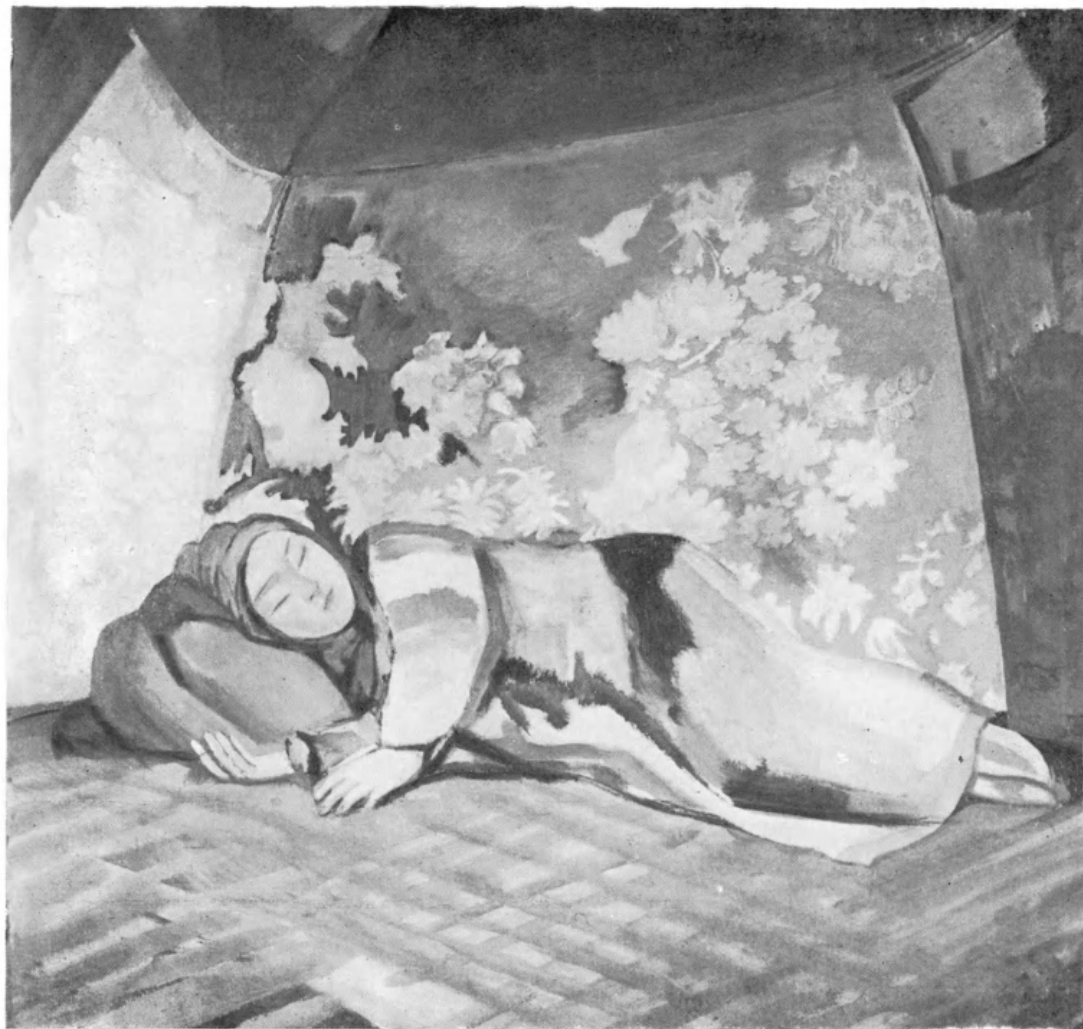
91
П. В. КУЗНЕЦОВ
ВЕЧЕР В СТЕПИ
1912



92
П. В. КУЗНЕЦОВ
ВЕЧЕР В СТЕПИ
1912



93
П. В. КУЗНЕЦОВ
ДОЖДЬ В СТЕПИ
1912



94
П. В. КУЗНЕЦОВ
СПЯЩАЯ В КОШАРЕ
1911



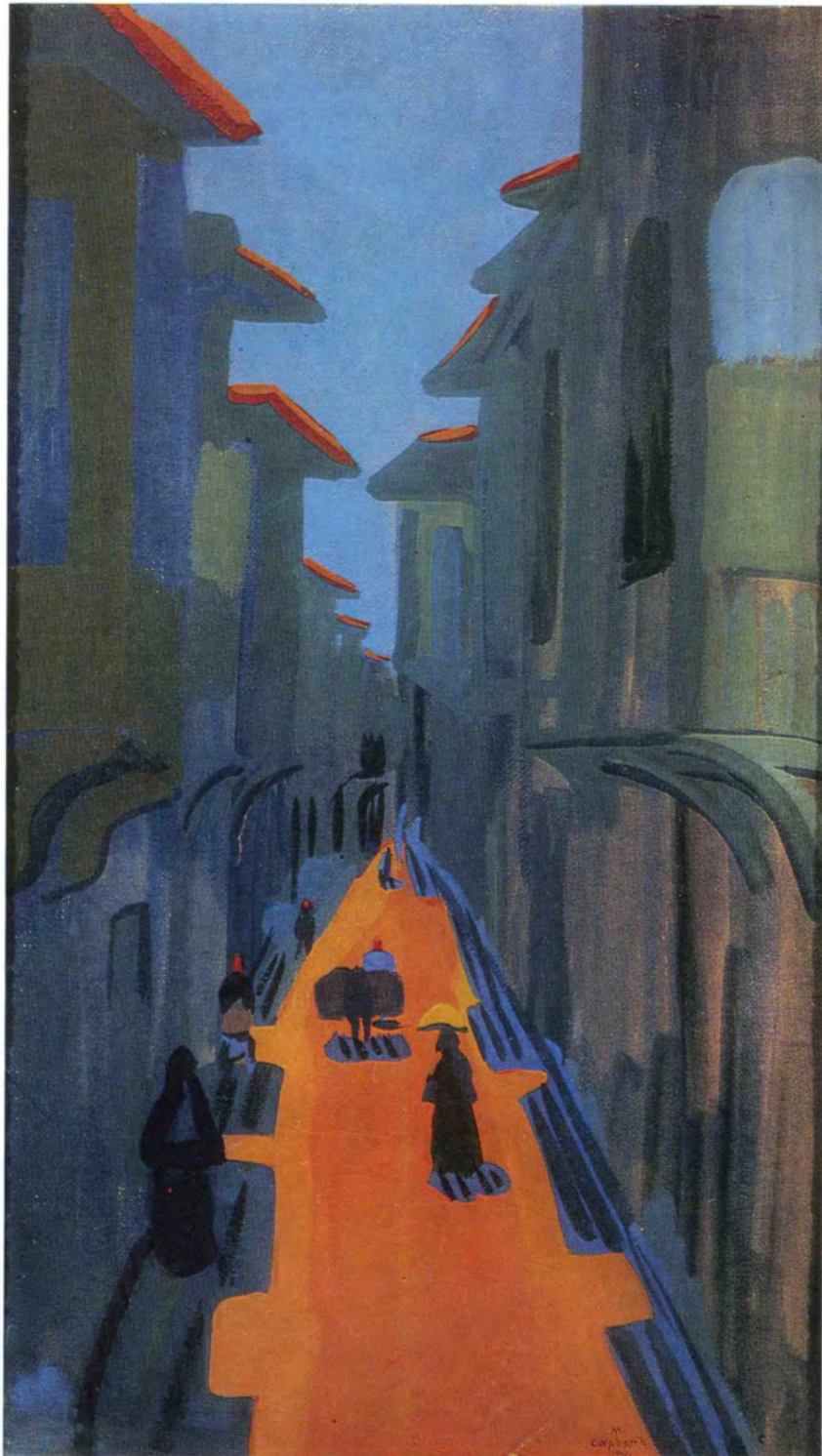
95

М. С. САРЬЯН
ГЛИЦИНИИ
1910

96

М. С. САРЬЯН
УЛИЦА ПОЛДЕНЬ КОНСТАНТИНОПОЛЬ
1910

О НОВОМ ХАРАКТЕРЕ ПЕЙЗАЖА ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА

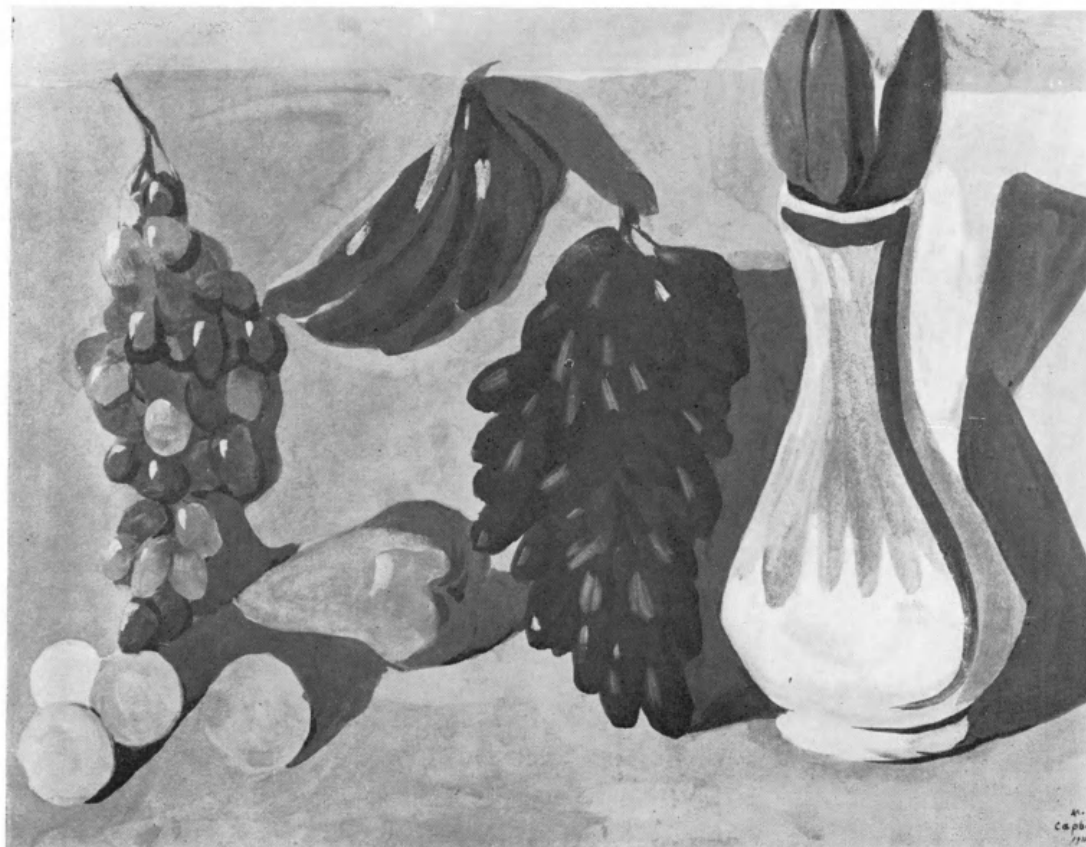




97

М. С. САРЬЯН

ФРУКТОВАЯ ЛАВОЧКА В КОНСТАНТИНОПОЛЕ
1910



98
М. С. САРЬЯН
НАТЮРМОРТ. ВІНОГРАД
1911



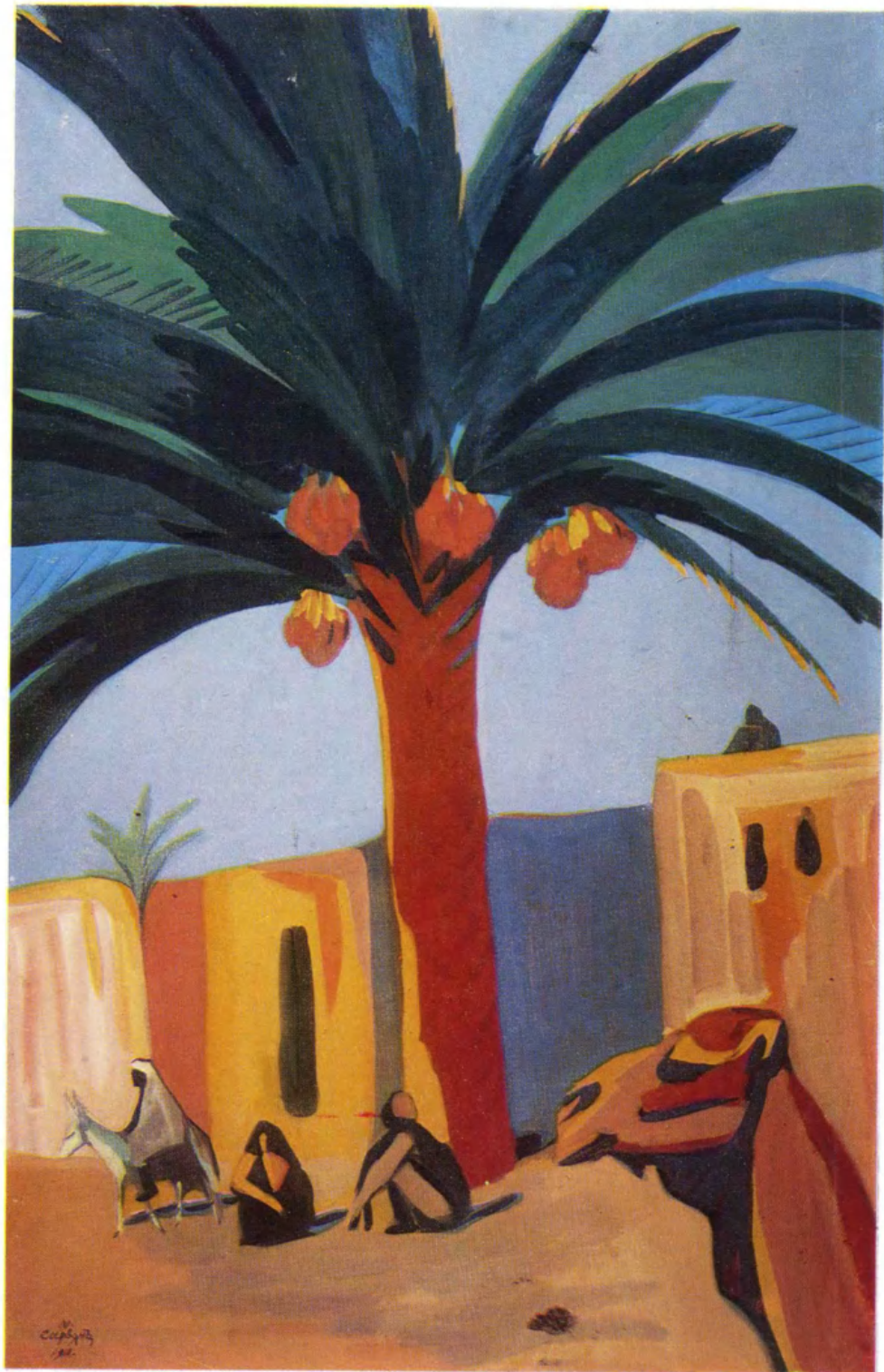
99

М. С. САРЬЯН
В ПЕРСИДСКОЙ ДЕРЕВНЕ
1913

100

М. С. САРЬЯН
ФИНИКОВАЯ ПАЛЬМА ЕГИПЕТ
1911

О НОВОМ ХАРАКТЕРЕ ПЕЙЗАЖА ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА





101
Н. П. КРЫМОВ
ВЕТРЕННЫЙ ДЕНЬ
1908







104

Н. П. КРЫМОВ

ПЕЙЗАЖ С ДЕРЕВЬЯМИ
1903





106

Н. П. КРЫМОВ
ЖЕЛТЫЙ САРАЙ
1909

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



1

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ. 1934

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



II

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ И Г. А. НЕДОШВИН
СО СТУДЕНТАМИ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА. 1945



III
В АУДИТОРИИ 1-го МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА. Ок. 1927 г.
СЛЕВА НАПРАВО: А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, В. Н. ДЕНИКЕ, А. И. НЕКРАСОВ,
В. Н. ЛАЗАРЕВ, А. В. БАКУШИНСКИЙ, В. Н. ИВАНОВ, В. Н. ЧЕПЕЛЕВ



IV

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫЛОВ 1947

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



V

А. А. ФЕДОРОВ-САВЫЛОВ И А. А. ГУБЕР В ВЕНЕЦИИ. 1958

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



VI

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВЫСТАВКЕ В ВЕНЕЦИИ. 1958

VII

ЗАЩИТА ДИПЛОМОВ НА ЗАСЕДАНИИ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИСКУССТВА ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО
ФАКУЛЬТЕТА МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА. 1959. СЛЕВА НАПРАВО: В. М. ВАСИЛЕНКО,
И. Т. МАЦА, Е. А. НЕКРАСОВА, А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, Р. С. КАУФМАН,
В. В. ПАВЛОВ

VIII

ВЫСТУПЛЕНИЕ А. А. ФЕДОРОВА-ДАВЫДОВА НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ВЕЧЕРЕ
В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР, ПОСВЯЩЕННОМ 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
ЕГО РОЖДЕНИЯ И 35-ЛЕТИЮ НАУЧНОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. 1960

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



IX

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ НА V МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ГРАФИКИ
В ЛЮБЛЯНЕ. 1963

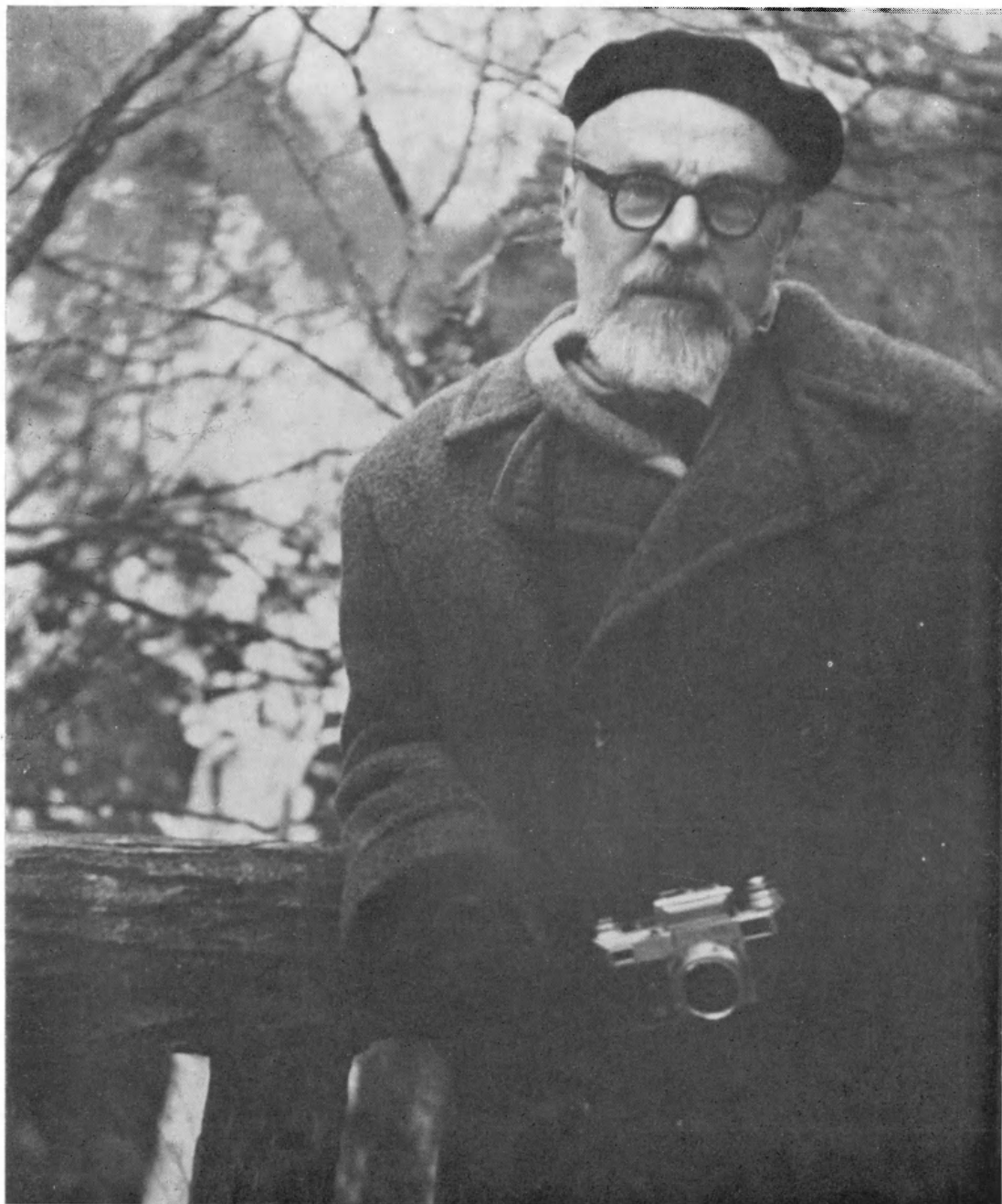
X

А. А. И. И. П. ФЕДОРОВЫ-ДАВЫДОВЫ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ВЕЧЕРЕ
В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР, ПОСВЯЩЕННОМ 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ И 35-ЛЕТИЮ НАУЧНОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
А. А. ФЕДОРОВА-ДАВЫДОВА. 1960

XI

В. М. ВАСИЛЕНКО И А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ НА УЧЕНОМ СОВЕТЕ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА. 1966

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ



XII

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ. 1962

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

- Формирование нового восприятия природы.** Печатается с некоторыми сокращениями по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М.: Искусство, 1953, с. 76—92.
- Семен Щедри и его круг.** Печатается с некоторыми сокращениями по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М.: Искусство, 1953, с. 93—111.
- Федор Матвеев.** Печатается с некоторыми сокращениями по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М.: Искусство, 1953, с. 164—183.
- Ф.Я.Алексеев.** Печатается по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Федор Яковлевич Алексеев. М.: Искусство, 1955, с. 11—18, 33—43, 63—73.
- Молодой Максим Воробьев.** Печатается по изданию: Академия художеств СССР. Вопросы изобразительного искусства. Вып. 5. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961, с. 136—161.
- Сильвестр Щедри и пейзажная живопись.** Печатается по изданию: История русского искусства. Т. 8, кн. I. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963, с. 487—513.
- Ф.А.Васильев.** Печатается по изданию: Искусство, 1938, № 3, с. 51—76.
- В.Д.Поленов.** Печатается по изданию: В.Д.Поленов. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи А.А.Федоров-Давыдов. М.: Гостизд-во изобразительных искусств, 1960, с. 5—48.
- Поиски больших образов.** Печатается по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. [т. I] Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1966, с. 141—186, 369—376.
- И.И.Левитан. Рисунок. Акварель.** Печатается по изданию: Исаак Ильич Левитан. Рисунок. Акварель. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи А.А.Федоров-Давыдов. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963, с. 3—21.
- О новом характере пейзажа после импрессионизма.** Печатается по изданию: А.А.Федоров-Давыдов. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки. М.: Искусство, 1974, с. 159—198.

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

А. А. Федоров-Давыдов родился 18 марта 1900 года в Москве в семье известного детского писателя и редактора юношеских журналов. Детство и юность его прошли в Москве. В 1918 году он окончил 1-ю Московскую гимназию. В январе 1919 года он уехал в г. Юрьевец Иваново-Вознесенской области, где начал свою трудовую жизнь редактором местной газеты. Желая продолжить образование, А. А. Федоров-Давыдов в том же году осенью переехал в Казань и поступил на историко-филологический факультет Казанского университета, который окончил в 1923 году. Одновременно он служил в Губпродкоме, а затем на железной дороге. В казанский период складываются его первые научные интересы как искусствоведа. А. А. Федоров-Давыдов сближается с местной художественно-литературной средой, пробует свои силы в поэзии и в живописи, устраивает выставки своих картин и рисунков.

Осенью 1923 года А. А. Федоров-Давыдов возвращается в Москву и поступает в аспирантуру в Институт археологии и искусствоведения РАНИОН*. Одновременно он состоит секретарем редакции журнала «Печать и революция» (1924—1925), консультантом по изобразительному искусству Главнауки Наркомпроса (1925—1928). Молодой ученый работает в разных областях искусствоведения. В 1925 году выходит в свет первая его книга «Марксистская история искусства». Но основным трудом Федорова-Давыдова в тот период стала кандидатская диссертация, защищенная в 1928 году, — «Русское искусство промышленного капитализма». К тому времени А. А. Федоров-Давыдов стал также одним из ведущих советских художественных критиков.

В 1924—1930 годах А. А. Федоров-Давыдов состоял действительным членом Государственной Академии искусствознания, а с 1931 по 1934 год он заведовал отделом нового русского искусства Государственной Третьяковской галереи, а с 1934 по 1937 год был заведующим научно-исследовательским сектором Государственного института кинематографии. В эти годы он углубленно занимался изучением русского искусства XIX—XX веков, а также изобразительных проблем кино, разработкой новых принципов музейной экспозиции.

Прирожденный педагог, А. А. Федоров-Давыдов начал свою педагогическую работу в 1924 году преподавателем теории искусства в Государственном институте слова. Затем он преподавал в Государственной консерватории (1925—1926); в Московском университете (1927—1931), где стал доцентом; затем в Московском текстильном институте (1934—1944), где был деканом художественного факультета, а в 1935 году стал профессором; в Государственном институте кинематографии (1943—1944), состоял там профессором и заведующим кафедрой искусства.

Наряду с преподавательской и организационно-административной работой А. А. Федоров-Давыдов много пишет о русском и советском искусстве, о таких художниках, как В. Перов, Ф. Васильев, И. Левитан, В. Суриков, И. Репин.

В 1944 году А. А. Федоров-Давыдов стал профессором, а позднее заведующим кафедрой искусствоведения (потом кафедрой истории русского искусства) в Московском государственном университете. Одновременно в 1944—1948 годах он состоит профессором и заведует кафедрой в Институте прикладного и декоративного искусства.

В 1947 году А. А. Федоров-Давыдов защитил докторскую диссертацию «Рус-

* Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук существовала с 1924 по 1930 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ский пейзаж XVIII — начала XIX века», в которой были подведены итоги многолетних исследований по истории пейзажной живописи в России. В 1950 году он был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР, в 1958 — членом-корреспондентом Академии художеств СССР. Работа в университете была для А. А. Федорова-Давыдова все послевоенные годы главной. Но он совмещал ее с заведованием кафедрой в Академии общественных наук при ЦК КПСС (1948–1953) и с работой старшим научным сотрудником Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР (1948–1950, 1957–1967), где стал одним из инициаторов издания библиографического словаря художников народов СССР и возглавлял работу над ним до последних дней своей жизни.

В 1945 году А. А. Федоров-Давыдов был командирован в Германию для работы в Советской военной администрации. В 1958 году был генеральным комиссаром Советского павильона на Международной художественной выставке в Венеции. А. А. Федоров-Давыдов ездил с делегациями, для чтения лекций или для работы в жюри международных выставок в Польшу, ФРГ, ГДР, Италию, Францию, Японию, Югославию, Болгарию.

Все это совмещалось с непрерывающейся большой исследовательской работой. В 1950–1960-е годы выходят капитальные монографии ученого о русском и советском пейзаже, исследования о художниках Ф. Алексееве, Ф. Васильеве, А. Рылове, В. Поленове, И. Левитане, И. Репине, М. Врубеле.

В 1960 году А. А. Федоров-Давыдов был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Умер А. А. Федоров-Давыдов 6 июня 1969 года и похоронен на Введенском (Немецком) кладбище в Москве.

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

СПИСОК ОСНОВНЫХ ТРУДОВ

1923—1981

1923

Рецензия на книгу Ивана Пуни «Современная живопись» (Берлин. Изд-во Л. Д. Френкеля, 1923). — Книгоноша, 1923, № 30, с. 12

1924

Рецензия на книгу П. Дульско-го «Лев Кроков. Материалы по истории миниатюры в России» (Казань, 1923)

Печать и революция, 1924, январь — февраль, кн. 1, с. 301

Гаузенштейн — Там же, март — апрель, кн. 2, с. 133—139.

Рецензия на книгу И. Гирна «Происхождение искусства» (Харьков. Госиздат Украины, 1923). — Там же, с. 286—288.

Выставка офортов и гравюр П. А. Шиллинговского. Казань — Гравюра и книга, 1924, № 2—3, с. 95—96.

Рецензия на книгу В. Гаузенштейна «Искусство и общество» /пер с нем. А. Ш. Мороз (М. Новая Москва, 1923). — Книгоноша, 1924, № 3, с. 10

Художественная жизнь Москвы — Печать и революция, 1924, май — июнь, кн. 3, с. 148—157

Рецензия на книгу Б. Арватова «Искусство и массы» (М., ГИЗ, 1923) — Там же, май — июнь, кн. 3, с. 274—276

Художественная жизнь Москвы — Там же, июль — август, кн. 4, с. 120—129 с илл.

Рецензия на книгу М. Францева «Революционные задачи ис-

кусства» (Орел. Красная книга, 1923) — Там же, июль — август, кн. 4, с. 290

Рецензия на книгу Н. Тарабукина «От мольберта к машине» (М., 1923). — Там же, сентябрь — октябрь, кн. 5, с. 296.

Рецензия на книгу Н. Тарабукина «От мольберта к машине» М., 1923. — Там же, сентябрь — октябрь, кн. 5, с. 296

Рецензия на книгу П. Дульско-го «Н. Турнерелли» (Казань, 1924) — Там же, с. 303

О некоторых характерных чертах немецкой выставки. — Там же, ноябрь — декабрь, кн. 6, с. 116—123 с илл.

Рецензия на книгу Г. Петри и Н. Анциферова «Исторические экскурсии по Эрмитажу» (Л. Прибой, 1924) — Там же, ноябрь — декабрь, кн. 6, с. 246—247

Рабочий в современном изобразительном искусстве. — Призыв. Казань, 1924, № 6, с. 127—133.

Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа. — Красная новь, 1924, октябрь — ноябрь, № 6, с. 329—348

Рецензия на книгу проф. А. И. Некрасова «Византийское и русское искусство» (Изд-во ГУМа, 1924); «Великий Новгород» (Изд-во «В. В. Думнов, наследник братьев Салаевых», 1924) — Книгоноша, 1924, № 7, с. 8

Рецензия на журнал «Гравюра и книга» (1924, № 1) — Там же, № 16, с. 11.

Город и деревня в русской живописи — Красная Нива, 1924, № 30, с. 726—727 с илл.

1925

Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки Иваново-Вознесенск: Изд-во «Основа», 1925, 191 с.

Рецензия на книгу М. Шагинян «Перемена» (Л. ГИЗ, 1924) — Печать и революция, 1925, январь — февраль, кн. 1, с. 282—283

Рецензия на книгу В. Гаузенштейна «Опыт социологии изобразительного искусства» /пер с нем. (М.: Новая Москва, 1924). — Там же, с. 300—302

Госплан по делам искусства. — Там же, март — апрель, кн. 2, с. 139—144

Рецензия на книгу Фрица Маутнера «Гипатия». Современная иностранная библиотека (М., ГИЗ, 1924) — Там же, с. 281—282.

Художественная жизнь Москвы. (По выставкам). — Там же, май, кн. 3, с. 134—144 с илл.

Рецензия на книгу «Искусство и литература в марксистском освещении». Сб статей и отрывков из произведений К. Маркса, Г. Плеханова, А. Луначарского. (М.: Изд-во т-ва «Мир», 1924). — Там же, с. 295—297.

Рецензия на речь А. В. Луначарского «Социальные основы искусства», произнесенную перед собранием коммунистов МК РКП(б) (М.: Новая Москва, 1925). — Там же, июнь, кн. 4, с. 294—295

Рецензия на книгу И. Евдокимова «М. А. Врубель» (М.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ТРУДОВ

- ГИЗ, 1925). — Там же, с. 295 — 296.
- По выставкам — Там же, июль — сент., кн 5—6, с. 257—276 с илл.
- Проблема формы и содержания в искусстве и ее значение для марксистского искусствознания — Там же, с. 118—132
- Рецензия на сборник статей «Вопросы искусства в свете марксизма» (ГИЗ Украины, 1925). — Там же, с. 542—544
- Рецензия на книгу В. Арватова «Натан Альтман» (Л.: Петрополис, 1924). — Там же, окт.—нояб., кн. 7, с. 297—299.
- Рецензия на книгу П. Реннера «Книгопечатание как искусство»/пер. с нем (М.: ГИЗ, 1925) — Там же, дек., кн. 8, с. 267—269
- По поводу статьи Г. Лелевича «О содержании и форме» — Октябрь, 1925, № 8, с. 90—101
- Вопрос о новом реализме в связи с западноевропейскими течениями в искусстве. — Искусство трудящимся, 1925, № 17, с. 3—4
- 1926
- Агитационный плакат. — В кн.: БСЭ. 1-е изд. М., 1926, т. I, с. 416—418.
- Амиер — Там же, т. 2, с. 508—509.
- Каталог выставки картин и рисунков К. Н. Редько [Вступ. статья]. М., 1926, с. 5—9
- Ленинградская гравюра и графика. — Печать и революция, 1926, янв. — февр., кн. I, с. 76—101 с илл
- Перепечатана в переработанном и дополненном виде под назв.: Ленинградская школа графических искусств. — В сб. Мастера современной гравюры и графики М.—Л., 1928, с. 191—225
- Рецензия на книгу Н. Тарабукина «Искусство дня» (М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925). — Печать и революция, 1926, янв. — февр., кн. I, с. 244—245
- Рецензия на книгу А. В. Бакушинского «Живопись и рисунки XVIII—XIX столетий в Цветковской галерее» (М.—Л.: ГИЗ, 1925). Там же, март, кн. 2, с. 235—236
- Художественная жизнь Москвы — Там же, апр.—май, кн. 3, с. 86—99 с илл.
- Рецензия на книгу И. Иоффе «Кризис современного искусства» (Л.: Прибой, 1925). — Там же, с. 235—236.
- По выставкам. (Обзор второй). — Там же, июнь, кн. 4, с. 101—112 с илл.
- По выставкам. (Обзор третий) — Там же, июль—авг., кн. 5, с. 78—94 с илл.
- Новая теория искусства По поводу книги Ф. И. Шмита «Искусство» — Красная новь, 1926, № 5, с. 204—215.
- Обзор литературы по изобразительному искусству — Советское искусство, 1926, № 8—9, с. 61—62.
- 1927
- П. Н. Куприянов [Очерк о П. Н. Куприянове, список гравюр и рисунков художника, выставленных в музее в 1926 г.]. Казань: Изд-во Центрального музея ТССР, 1927, 24 с. с илл.
- К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка — Труды социологической секции Института археологии и искусствознания. [вып.] I М.: Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1927, с. 78—120
- Каталог выставки произведений художника Д. П. Штеренберга [Вступительная статья] М.: Изд-во Художественного отдела Главнауки, 1927, с. 3—8
- Художественная жизнь Москвы. — Печать и революция, 1927, янв. — февр., кн. I, с. 97—108 с илл
- Рецензия на сб. статей «На путях искусства»/Под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака (М.: Изд-во Пролеткульта, 1926) — Там же, с. 213—215.
- Рецензия на сборник «Барокко в России»/Под ред. проф. А. И. Некрасова. — Труды секции пространственных искусств, вып. I (М.: Изд-во ГАХН, 1926) — Там же, март, кн. 2, с. 211—213.
- Художественная жизнь Москвы (Обзор второй) — Там же, апр.—май, кн. 3, с. 84—89 с илл
- По выставкам. (Обзор третий). — Там же, июнь—июль, кн. 4, с. 93—107 с илл
- Рецензия на «Каталог выставки произведений В. И. Сурикова». Гос. Третьяковская галерея. М., 1927. — Там же, с. 213—214
- Рецензия на книгу «Изобразительное искусство» Временник отдела изобразительных искусств Гос. института истории искусств, вып. I (Л.: Academia, 1927) — Там же, авг., кн. 5, с. 227—229
- Скульптура. — Там же, окт.—нояб., кн. 7, с. 183—201
- Конференция по социологии искусств — Советское искусство, 1927, № 7, с. 45—47.
- А. С. Голубкина [Некролог] — Вечерняя Москва, 1927, 21 сент., № 215, с. 3
- 1928
- Смысл и задача выставки Статья в каталоге выставки «Бытовой советский текстиль» М.: Главискусство, 1928, с. 3—9.
- Каталог приобретений государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. [Вступ. статья]. М.: Главискусство, 1928, с. 3—7
- Культура и стиль. — Печать и революция, 1928, март — апр., кн. 3, с. 102—107.
- Заметки о барочной архитектуре Рима. — Труды социологической секции Института археологии и искусствознания, [вып.] 2 М.: Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1928, с. 98—119.
- Предисловие к статье И. Стрижиговского «Обществоведение и пространственные искусства». — Печать и революция, 1928, май — июнь, кн. 4, с. 77—80
- Барокко. — МСЭ. 1-е изд. М., 1928, т. I, с. 591—594.
- Рецензия на сборник «Искусство портрета» Сборник комиссии по изучению философии искусства под ред. А. Г. Габричевского. (Труды Гос. Академии худ. наук Вып. III. М., 1928). — Печать и революция, 1928, июль — авг., кн. 5, с. 219—221.
- Задачи и методы критики в области пространственных искусств. — Советское искусство, 1928, № 5, с. 51—59
- Рецензия на каталоги Гос. Третьяковской галереи («Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции»),

- Гос музея нового западного искусства (иллюстрированный каталог), Гос. Русского музея (художественные отделы «Карев» и «В. Лебедев») — Печать и революция, 1928, сент., кн. 6, с. 220—222.
- 1929
- Русское искусство промышленного капитализма. М.: Изд-во ГАХН, 1929, 246 с с илл.
- Искусство К. С. Малевича. Гос. Третьяковская галерея. Выставка произведений К. С. Малевича. [Обзор]. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, с. 10.
- У истоков русского импрессионизма. — В кн.: Русская живопись XIX в. Сб. статей. М.: Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, 1929, с. 115—149 с илл.
- Изорам и самостоятельное искусство. Статья в каталоге выставки «Изо рабочей молодежи Ленинграда». М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1929, с. 5—20 с илл.
- Идейный реализм — МСЭ. 1-е изд. М., 1929, т. 3, с. 365—366.
- Искусствознание. (Наука об искусстве). — Там же, с. 523—526.
- Предисловие к книге Л. Могили-Наги «Живопись или фотография» М., 1929, с. 7—12.
- Рецензия на альбомы: «Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников»/Под ред с предисл. и примеч. И. С. Зильберштейна (М.—Л.: ГИЗ, 1928).
- Ленин. 100 фотографических снимков. Сост. В. В. Гольцев (М.—Л.: ГИЗ, 1927). — Печать и революция. 1929, янв.—февр., кн. 1, с. 168—169
- Принципы строительства художественных музеев. — Там же, апр., кн. 4, с. 63—79.
- Выставка «Война в мировом искусстве» и «Выставка рисунков 13-ти» — Правда, 1929, 20 марта, № 64, с. 5
- Выставка Л. Е. Фейнберга. — Там же, 6 апреля, № 79, с. 6
- VII выставка общества «Бытие» — Там же, 18 апреля, № 89, с. 6
- По выставкам. — Там же, 12 июня, № 132, с. 6.
- Конкурс эскизов картин и скульптуры по заказам рабочих клубов МГСПС. — Там же, 5 июля, № 151, с. 7.
- «Молодежные выставки» и «Выставки самоучек». — Там же, 9 июля, № 154, с. 5.
- 1930
- Выставка революционной и советской тематики. Гос. Третьяковская галерея. Выставка произведений революционной и советской тематики. [Путеводитель]. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1930, 14 с.
- Ренип — МСЭ, 1-е изд. М., 1930, т. 7, с. 305—306
- Рококо. — Там же, с. 391—392 с илл.
- Романтизм в изобразительных искусствах. — Там же, с. 402.
- Русское искусство. — Там же, с. 513—523 с илл
- Текущий момент и задачи бюллетеня — Советский музей Бюллетень Гос. Третьяковской галереи и Гос. Музея нового западного искусства М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, с. 3—5
- Некоторые вопросы реконструкции Третьяковской галереи. — Там же, с. 6—11.
- 1931
- Искусство текстиля — В кн. Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сборник статей объединения «Октябрь». М.—Л., 1931, с. 69—101.
- Экспозиция художественных музеев. — Труды I музейного съезда. М.: Учгиз — Наркомпрос РСФСР, 1931, т. I, с. 75—82
- Арабы под пальмами — Бригада художников, 1931, № 5—6, 24—26 с илл.
- Необходимо создать киномузей — Советский музей, 1931, нояб.—дек., № 6, с. 113—115
- 1932
- Массовая открытка. За большевистский плакат [Сборник докладов и выступлений]. М.—Л.: Огиз-Изогиз, 1932, с. 53—62 с илл.
- Перепечатано в журнале «Советский коллекционер», 1932, № 7, с. 197—200
- Воинствующее искусство Джон Хартфильд — пролетарский художник. — Бригада художников, 1932, № 1, с. 35—40 с илл.
- Искусство «вчерашнего дня». Киноплакат — самый отсталый участок. — Там же, № 4—5, с. 51—55 с илл.
- Кукрыниксы. — Советское искусство, 1932, 21 мая, № 23, с. 2.
- Проблема экспозиции (Опыт Гос. Третьяковской галереи). — Там же, 15 июня, № 27, с. 2
- 1933
- Реализм в русской живописи XIX века. М.: Огиз-Изогиз, 1933, 128 с с илл.
- Советский художественный музей. М.: Огиз-Изогиз, 1933, 90 с с илл.
- Иванов Александр Андреевич. — БСЭ 1-е изд. М., 1933, т. 27, с. 333—335.
- В. Г. Перов (1833—1882). — Искусство, 1933, № 6, с. 118—143 с илл.
- 1934
- В. Г. Перов. М.: Гос изд-во изобразительных искусств, 1934, 358 с с илл
- Гос. Третьяковская галерея. М.: Огиз-Изогиз, 1934, вып. I. Гос. Третьяковская галерея, 11 с, вып. II. Русская живопись XIX в., 15 с
- 1935
- Рецензия на книгу В. Аникиевой «А. Ф. Пахомов» (Л., 1935). — Обзор искусств, 1935, № 11, с. 21
- The Tretyakov Gallery. M.: Ogiz — Izogiz, 1935, 10 pp
- 1936
- Предисловие к книге В. Нильсена «Изобразительное построение фильма» М.: Кинофотоиздат, 1936, с. 6—18.
- Пластически-изобразительное построение фильма «Мы из Кронштадта». — Искусство кино, 1936, № 12, с. 24—28 с илл.
- К реалистическому искусству Творческий путь Дзиги Вертова. — Кино, 1936, 30 марта, № 17, с. 3
- Проблема изобразительности в кино. — Там же, 22 октября, № 51, с. 3.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ТРУДОВ

1937

- Ф. Васильев. Вступ. статья и подготовка писем к печати. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937, 241 с. с илл.
- Предисловие к сборнику «Мастера искусства об искусстве», М.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937, т. IV, с. 9—12.
- Творческое наследие Сурикова.— Народное творчество, 1937, № 2—3, 57—59 с илл.
- Певец народа. [В. И. Суриков].— Советское искусство, 1937, 11 января, № 3, с. 3.

1938

- Левитан. М.—Л.: Искусство, 1938, 30 с. с илл.
- Ф. А. Васильев.— Искусство, 1938, № 3, с. 51—76 с илл.
- Проблема пейзажа в творчестве Левитана.— Там же, № 4, с. 81—106 с илл.

1939

- Художественное оформление ткани.— Творчество, 1939, № 4, с. 22—23.
- Орнамент в убранстве Дворца Советов.— Архитектура СССР, 1939, № 6, с. 28—32.
- Связи русского пейзажа с французским.— Творчество, 1939, № 7, с. 15—17.

1940

- Перов Василий Григорьевич.— В кн.: БСЭ. 1-е изд. М., 1940, т. 45, с. 126—127.
- Из истории древнерусского искусства.— Искусство, 1940, № 5, с. 73—96 с илл.
- Вопросы стиля в интерьере жилых зданий.— Архитектура СССР, 1940, № 7, с. 4—7.
- Историческая живопись Репина.— Советское искусство, 1940, 28 сентября, № 52, с. 3.

1941

- Русское искусство 19 в.— В кн.: БСЭ. 1-е изд. М., 1941, т. 49, с. 814—829 с илл.
- Сильвестр Щедрин.— Искусство, 1941, № 1, с. 39—47 с илл.
- Великий русский художник. (К 25-летию со дня смерти Сурикова) — Правда, 1941, 19 марта, № 77, с. 4.
- Выставка новых произведений

- советской графики.— Там же, 19 мая, № 137, с. 2.
- О политическом плакате.— Там же, 5 июня, № 154, с. 4.

1942

- Памятники русской архитектуры.— Литература и искусство, 1942, 22 августа, № 3, с. 3.
- 1943

- «Архитектура» в учебнике «История западноевропейского искусства (III—XX вв.)».— Архитектура СССР, 1943, № 2, с. 43—44.
- На художественной выставке.— Правда, 1943, 31 марта, № 85, с. 3.
- Рисунки художника Д. Шаринова.— Там же, 16 апреля, № 99, с. 3.
- Мастера Хохломы и Мстеры. (Развитие кустарных художественных промыслов).— Труд, 1943, 16 июня, № 140, с. 3.

1944

- Военный политический плакат.— Правда, 1944, 9 января, № 8, с. 4.
- Выдающийся русский художник. (К 50-летию со дня смерти Н. Н. Ге).— Московский большевик, 1944, 13 июня, № 139, с. 3.
- Великий портретист [Репин].— Литература и искусство, 1944, 5 августа, № 32, с. 2.
- Peasant art and crafts.— The Studio, 1944, February, № 2, pp. 65—72 with ill.

1945

- Серов Валентин Александрович.— В кн.: БСЭ. 1-е изд. М., 1945, т. 51, с. 28—30.
- Проблема цветного кино.— Искусство кино, 1945, № 2—3, с. 9—11.

1946

- Сильвестр Феодосиевич Щедрин. 1791—1830. М.—Л.: Искусство, 1946, 31 с. с илл.
- Семен Федорович Щедрин. 1745—1804. М.—Л.: Искусство, 1946, 23 с. с илл.
- Суриков Василий Иванович.— В кн.: БСЭ. 1-е изд. М., 1946, т. 53, с. 229—233.
- Выставка работ С. В. Герасимова.— Правда, 1946, 13 января, № 11, с. 4.
- Праздник народного творчества.— Там же, 11 марта, № 60, с. 3.

- Советский плакат как орудие агитации.— Культура и жизнь, 1946, 10 декабря, № 17, с. 3.

1947

- Федор Александрович Васильев. 1850—1873. М.—Л.: Искусство, 1947, 26 с. с илл.
- Репин — мастер рисунка.— В кн.: И. Е. Репин. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1947, с. 125—146.
- Основные вопросы истории русского искусства.— Искусство, 1947, № 1, с. 55—62.
- О новых работах Кукрыниксов.— Там же, № 3, с. 45—47 с илл.
- А. К. Саврасов. (К 50 летию со дня смерти).— Там же, № 6, с. 48—63 с илл.
- Тема восстановления в творчестве латвийских художников.— Там же, № 6, с. 72—75 с илл.

1948

- Искусство советского плаката и политическая карикатура в советском изобразительном искусстве.— В кн.: Тридцать лет советского изобразительного искусства. [Сборник]. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1948, с. 149—182.
- Вступительная статья о творчестве А. В. Куприна.— Каталог выставки произведений живописи и скульптуры А. В. Куприна и Г. И. Кепинова. М.—Л.: Искусство, 1948, с. 5—12.
- Основоложник русского городского пейзажа Ф. Алексеев.— Искусство, 1948, № 2, с. 75—85 с илл.
- Женские образы. [К 100-летию со дня рождения В. И. Сурикова].— Советское искусство, 1948, 24 января, № 4, с. 4.
- 1949
- Виктор Борисович Корецкий. Мастер советского плаката. М.—Л.: Искусство, 1949, 29 с. с илл.
- Задачи создания трудов по истории русского искусства.— В кн.: Академия художеств СССР. Третья сессия. Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1949, с. 132—176.

Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896).— Искусство, 1949, № 4, с. 61—64 с илл.

1950

Алексей Кондратьевич Саврасов. (1830—1897).— Жизнь и творчество. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1950, 79 с. с илл.

Михаил Матвеевич Иванов. 1748—1823 М.: Искусство, 1950, 28 с. с илл.

Вступительная статья в каталоге «Народный художник республики, академик Василий Дмитриевич Поленов». М.: Советский художник, 1950, с. 5—15.

Плакат [на выставке 1949 г.].— Искусство, 1950, № 1, с. 45—56 с илл.

1951

Великий русский художник И. Е. Репин. Стенограмма публичной лекции. М., 1951, 23 с.

Выставка произведений Г. Нисского.— Искусство, 1951, № 1, с. 49—54 с илл.

О двух новых картинах Семена Щедрина.— Там же, № 4, с. 76—82 с илл.

1952

И. Шишкин. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952, 34 с. с илл.

Предисловие к сб. статей «Илья Ефимович Репин». М.: Изд-во Московского гос. университета, 1952, с. 3—8.

Выставка произведений русских художников второй половины XIX века в Русском музее.— Искусство, 1952, № 5, с. 47—56 с илл.

Рецензия на книгу Г. К. Буровой, О. И. Гапоновой и В. Ф. Румянцевой «Товарищество передвижных художественных выставок». [Г] I. Перечень произведений и библиография. (М.: Искусство, 1952) — Советская книга, 1952, № 7, с. 116—117.

Гимн передовой советской науке [Картина «Заседание президиума Академии наук СССР»].— Советское искусство, 1952, 9 января, № 3, с. 2.

1953

Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М.: Искусство, 1953, 583 с. с илл.

Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1953, 55 с. с илл.

Левитан Исаак Ильич.— В кн.: БСЭ, 2-е изд. М., 1953 т. 24, с. 395—397 с илл.

Достижения передового немецкого искусства.— Искусство, 1953, № 5, с. 39—45 с илл.

1954

Сильвестр Феодосиевич Щедрин.— В кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века. Под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1954, с. 299—318 с илл.

Искусство второй половины XIX века.— В кн.: Очерки по истории русского искусства. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1954, с. 161—299 с илл.

Чествование памяти Матейко в Польше.— Искусство, 1954, № 3, с. 77—79.

1955

Федор Яковлевич Алексеев. М.: Искусство, 1955, 167 с. с илл.

Федор Александрович Васильев. 1850—1873. М.: Искусство, 1955, 27 с. с илл.

Выдающийся мастер советской скульптуры. [В. И. Мухина].— Вестник Московского университета, 1953, № 11, с. 79—87 с илл.

Репин Илья Ефимович. (Совместно с Д. В. Сарабьяновым).— В кн.: БСЭ, 2-е изд., т. 37. М., 1955, с. 397—401 с илл.

Les arts plastiques au XIX^e siècle (Совм. с Д. В. Сарабьяновым). Commission internationale pour une histoire du developpement scientifique et culturel de l'humanité. Off print. Contributions à l'histoire Russe. Les arts plastiques Russes au XIX^e siècle. Numero special. Neuchatel, 1955, pp. 242—266.

Великое наследие. (К 25-летию со дня смерти И. Е. Репина).— Советская культура, 1955, 29 сентября, № 120, с. 3.

1956

И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. Сост. А. Федоров-Давыдов, И. Федо-

ров и А. Шапиро. М.: Искусство, 1956, 336 с. с илл.

Новые произведения Сильвестра Щедрина.— В кн.: Материалы по теории и истории искусства. М.: Изд-во Московского гос. университета, 1956, с. 133—143.

Декада искусства Латвийской ССР в Москве. Художники латышского народа.— Искусство, 1956, № 2, с. 23—31 с илл.

О нашей пейзажной живописи.— Там же, № 5, с. 3—7.

Выставка бельгийского искусства.— Правда., 1956, 28 октября, № 302, с. 4.

1957

Саврасов. М.: Искусство, 1957, 32 с. с илл.

Пейзаж в русской живописи XIX — начала XX в. (по материалам выставки в ЦДРИ).— Искусство, 1957, № 1, с. 52—61 с илл.

В голубом просторе. [О картине А. Рылова].— Там же, № 8, с. 41—43 с илл.

Современность в пейзаже.— Творчество, 1957, № 11, с. 16—17.

1958

Аркадий Аркадьевич Рылов. [Избранные произведения]. Текст и составление альбома. М.: Советский художник, 1958, 4 с., 11 илл.

Советский пейзаж. М.: Искусство, 1958, 118 с. с илл.

Акварели М. М. Иванова из собрания В. А. Десницкого.— В кн.: Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования. Вып. 2. М.: Советский художник, 1958, с. 51—55.

Предисловие к каталогу выставки советского искусства в Венеции. «URSS. L'Arte Sovietica. Alla XXIX biennale internazionale d'arte di Venezia». Venezia, 1958, p. 5—7.

Выставка произведений И. Е. Репина.— Искусство, 1958, № 1, с. 51—57 с илл.

О монументальном искусстве и монументальности.— Московский художник, 1958, 15 апреля, № 7, с. 2.

1959

Аркадий Аркадьевич Рылов.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ТРУДОВ

- М.: Советский художник, 1959, 219 с. с илл.
- Выступление на XIII сессия Академии художеств. — В кн.: Академия художеств СССР. Тринадцатая сессия. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1959, с. 47—50.
- Итальянский художник-реалист [Пиццинато]. — Художник, 1959, с. 44—48 с илл.
- Заметки о критике. (Совместно с В. М. Полевым). — Там же, № 10, с. 39—42.
- 1960
- В. Д. Поленов. Текст и составление альбома. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1960, с. 5—18, 57 илл.
- Исаак Ильич Левитан. М.: Советский художник, 1960, 32 с. с илл.
- О мастерстве критики и некоторых вопросах истории советского искусства. — В кн.: Искусство и критика. Материалы VII пленума правления Союза художников СССР. Москва, октябрь 1959 г. М.: Советский художник, 1960, с. 62—75
- В. В. Стасов и его значение как художественного критика. — Вступ. статья к кн. В. В. Стасова «Избранные статьи о русской живописи». М.: Гос. изд-во детской литературы, 1960, с. 6—15; то же, изд. 2-е, 1968, с. 8—14.
- Пейзаж Асефа Джафарова. — Творчество, 1960, № 2, с. 17 с илл.
- Книга о Рокотове. — Рецензия на кн.: Н. П. Лапшина Федор Степанович Рокотов, (М.: 1959). — Искусство, 1960, № 3, с. 71—73.
- «Девочка с персиками» В. Серова. — Художник, 1960, № 2, с. 41—46 с илл.
- «Девушка, освещенная солнцем». — Там же, № 3, с. 36—40 с илл.
- Певец русской природы. (К столетию со дня рождения И. Левитана). — Правда, 1960, 30 августа, № 243, с. 4.
- Картина Левитана «После дождя. Плес». (К 100-летию со дня рождения художника). — Художник, 1960, № 8, с. 46—51 с илл.
- Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». — Искусство, 1960, № 10, с. 60—66 с илл.
- Скульптурный портрет Левитана (совместно с А. Я. Шапиро). — Творчество, 1960, № 12, с. 20—21 с илл.
- 1961
- Пейзажная живопись конца XVIII — начала XIX века. — В кн.: История русского искусства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961, т. 7, с. 193—230 с илл.
- Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1961, 139 с. с илл.
- Молодой Максим Воробьев. — В кн.: Академия художеств СССР. Вопросы изобразительного искусства. Вып. 5. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961, с. 136—161
- Акварели Сергея Герасимова. — Творчество, 1961, № 2, с. 10—11 с илл.
- Картины живые, яркие. (О творчестве Ю. Пименова). — Правда, 1961, 6 февраля, № 37, с. 4.
- Картина И. Левитана «Озеро». — Художник, 1961, № 6, с. 23—31 с илл.
- Мастер книги. [Об иллюстрациях чехословацкого художника М. Ромберга к произведениям русских авторов]. — Творчество, 1961, № 7, с. 21—22.
- О проблемах искусства Запада и Востока. — Рецензия на кн.: Б. Роулэнд. Искусство Запада и Востока/пер. с англ. (М.: Иностранная литература, 1958). — Художник, 1961, № 9, с. 27—30.
- 1962
- Алексей Кондратьевич Саврасов. — В кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века. [т.] I. Под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1962, с. 585—602 с илл.
- Федор Александрович Васильев. — Там же, с. 669—684 с илл.
- Русская пейзажная живопись. Текст и составление альбома. М.: Гос. изд-во изобразительного искусства, 1962, 13 с., 112. илл.
- Рисунки русских художников XIX — начала XX в. 12 факсимильных репродукций. Л.: Художник РСФСР, 1962, с. 3—4.
- И. Репин. Протодиакон. — Художник, 1962, № 3, с. 10—54 с илл.
- Раннее творчество И. И. Левитана. — Искусство, 1962, № 8, с. 48—56 с илл.
- «Мостик» Левитана. — Творчество, 1962, № 8, с. 20 с илл.
- Дрезденские впечатления. — Там же, № 10, с. 21—23 с илл.
- 1963
- Сильвестр Щедрин и пейзажная живопись. — В кн.: История русского искусства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953, т. 8, кн. 1, с. 487—513 с илл.
- Исаак Ильич Левитан. Рисунок. Акварель. Текст и составление альбома. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963, 24 с. с илл., 87 илл.
- «В голубом просторе». [О картине А. Рылова]. — Художник, 1963, № 5, с. 34—35 с илл.
- Народность и партийность. — Там же, № 6, с. 2—3.
- О новаторстве и традиции. — Творчество, 1963, № 6, с. 9—13 с илл.
- 1964
- Поэзия родной земли. (Пейзажи Урала Тавсыкбаева). — Правда, 1964, 23 января, № 23, с. 4.
- Пастели Левитана. — Художник, 1964, № 3, с. 36—40 с илл.
- Судьба художника. — Правда, 1964, 3 декабря, № 338, с. 4.
- Предисловие к кн.: А. Стойков. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964, с. 3—10.
- Вступительная статья к каталогу «Выставка русских сокровищ». (Токио, 1964, стр. 83—100, на японском языке).
- 1965
- Мастер пейзажа. [В. А. Серов]. — Художник, 1965, № 1, с. 37—40 с илл.; окончание — там же, № 2, с. 34—40 с илл.
- 1966
- Исаак Ильич Левитан, [т. I], Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1966, 403 с. с илл.
- Исаак Ильич Левитан, [т. 2]. Документы, материалы, библиография, под общей редакцией А. А. Федорова-Давыдова. (Письма подготовлены к печати и комментарии к ним составлены А. А. Федоровым-Давыдовым и А. Я. Шапиро.

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Обзор литературы о Левитане написан А. А. Федоровым-Давыдовым). М.: Искусство, 1966, 239 с. с илл.
- Романтика революции. [О творчестве Е. Е. Моисеенко]. — Правда, 1960, 28 января, № 28, с. 3.
- Воплощение творческого замысла. Работа Врубеля над образом Демона. — Искусство, 1966, № 11, с. 65—69 с илл.
- 1968
- Михаил Александрович Врубель (1856—1910). [Альбом репродукций]. М.: Искусство, 1968, 46 с. с илл. Вступительная статья «Природа и человек в искусстве Врубеля (к вопросу об образном мышлении и проблематике творчества художника)».
- Неизвестное произведение И. Левитана (Совместно с О. Я. Кочик). — Художник, 1968, № 6, с. 34—35 с илл.
- 1969
- Богатство образов («Портрет Н. И. Забелы-Врубель, жены художника в летнем туалете «etrange», «Портрет Н. И. Забелы-Врубель. После концерта»). — Художник, 1969, № 4, с. 34—49 с илл.
- Посмертные издания
- 1970
- О трех портретах работы Врубеля. (Портреты К. Д. Арцыбушева, М. И. Арцыбушевой и С. И. Мамонтова). — Искусство, 1970, № 7, с. 59—64 с илл.
- 1971
- Чему учиться у передвижников. — Творчество, 1971, № 11, с. 14—17 с илл.
- 1972
- Изобразительная культура фильмов В. И. Пудовкина. М.: Изд-во Всесоюзного гос. института кинематографии, 1972, 54 с.
- 1974
- Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки. М.: Искусство, 1974, 207 с. с илл.
- 1975
- Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975, 668 с.
- 1976
- И. И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860—1900, [изд. 2-е] М.: Искусство, 1976, 571 с. с илл.
- 1981
- Левитан. Альбом. Л.: Аврора, 1981, 19 с., илл. и цв. илл. (изд. на англ., фр., нем. и исп. яз.)
- Шишкин-график. — В кн.: Шишкин. Альбом. Л.: Аврора, 1981, с. 19—30, илл. и цв. илл. (Изд. на англ., фр., нем. и исп. яз.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1	12	21
Сем. Щедрин. Альбано. 1770. Рисунок. ГТГ	Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. ГТГ	М. Н. Воробьев. Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста. 1819. ГТГ
2	13	22
Сем. Щедрин. Полдень. 1778 (?). ГРМ	Ф. Я. Алексеев. Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной. 1799. Повторение-вариант одноименной картины 1793 года, находящейся в музее-усадьбе «Архангельское». ГРМ	М. Н. Воробьев. Вид с террасы на Крестовский остров. Рисунок. ГРМ
3	14	23
Сем. Щедрин. Вид на Большую Невку и дачу Строганова. 1804. ГРМ	15	М. Н. Воробьев. Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста. 1815. ГТГ
4	16	24
Сем. Щедрин. Мельница и башня Пиль в Павловске. 1792. ГТГ	М. Н. Воробьев. Вид на Казанский собор. 1810-е гг. ГРМ	С. Ф. Щедрин. Вид на Петровский остров в Петербурге. 1817. ГРМ
5	17	25
Сем. Щедрин. Крепость Бип в Павловске при лунном свете. 1799—1801	М. Н. Воробьев. Вид на Казанский собор с западной стороны. ГРМ	С. Ф. Щедрин. Колизей. 1819. ГТГ
6—7	18	26
Сем. Щедрин. Итальянские фонтаны в Петергофе. 1799—1801. Панно для Михайловского замка в Петербурге	М. Н. Воробьев. Уборка сена. 1812. ГТГ	С. Ф. Щедрин. Колизей. 1822. ГРМ
8	19	27
Ф. М. Матвеев. Вид Больсенского озера в Италии. 1819, ГРМ	М. Н. Воробьев. Ветряная мельница. 1812. Рисунок. ГТГ	С. Ф. Щедрин. Неаполитанская сцена. 1827. ГТГ
9	20	28
Ф. М. Матвеев. Вид Рима. Колизей. 1816. ГТГ	М. Н. Воробьев. Вид Дворцовой набережной. 1817. Акварель. ГЭ	С. Ф. Щедрин. Лунная ночь в Неаполе. 1828. ГТГ
10	21	29
Ф. Я. Алексеев. Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции. 1776. ГРМ	М. Н. Воробьев. Тучков мост. Акварель. ГРМ	С. Ф. Щедрин. Набережная Мерджеллина в Неаполе. 1827. ГРМ
11	22	30
Ф. Я. Алексеев. Вид Казанского собора. 1810-е гг. ГРМ	М. Н. Воробьев. Манеж, Троицкие ворота и церковь Николая на Опочках. 1817. Акварель. ГТГ	С. Ф. Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. 1825. ГТГ

ПРИЛОЖЕНИЕ

31	46	62
С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828. ГТГ	В. Д. Поленов. Успенский собор. Южные врата. 1877. ГТГ	И. И. Левитан. Лунная ночь в деревне. 1897. ГРМ
32	47	63
С. Ф. Щедрин. Озеро Альбано в окрестностях Рима. 1825. ГРМ	В. Д. Поленов. Сказитель былин Н. Богданов. 1876. ГТГ	И. И. Левитан. Весна. Большая вода. 1897. ГТГ
33	48	64
С. Ф. Щедрин. Берег Сорренто с видом на остров Капри. 1826 ГТГ	В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878. ГТГ	И. И. Левитан. У омута. 1891. Акварель. Этюд к одноименной картине. Местонахождение неизвестно. ГТГ
34	49	65
С. Ф. Щедрин. Вид из грота на Везувий и Каstellо дель Ово в лунную ночь. ГРМ	В. Д. Поленов. Заросший пруд. 1879. ГТГ	И. И. Левитан. У омута. 1891. Рисунок. Эскиз одноименной картины. ГТГ
35	50	66
С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто близ Неаполя. 1828. ГТГ	В. Д. Поленов. Христос и грешница. 1887. ГРМ	И. И. Левитан. В поле Сумерки. Рисунок. Лист из альбома. ГТГ
36	51	67
Ф. А. Васильев. Деревенская улица. 1868. ГТГ	В. Д. Поленов. Олива в Гефсиманском саду. 1882. ГТГ	И. И. Левитан. Монахи, плывущие за рыбой. Рисунок. Лист из альбома. ГТГ
37	52	68
Ф. А. Васильев. Болото в лесу Осень. 1872 (3?) ГРМ	В. Д. Поленов. Парфенон. 1882. ГТГ	И. И. Левитан. Осень в Абрамцеве. 1890. Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова.
38	53	69
Ф. А. Васильев. Волжские лагуны 1870. ГТГ	И. И. Левитан. Тихая обитель. 1890. ГТГ	И. И. Левитан. Зимняя дорога в лесу. 1899—1900. Рисунок. ГТГ
39	54	70
Ф. А. Васильев. Мокрый луг. 1872. ГТГ	И. И. Левитан. После дождя. Плес. 1889. ГТГ	И. И. Левитан. Стволы деревьев. 1890-е гг. Рисунок. ГТГ
40	55	71
Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871. ГТГ	И. И. Левитан. Вечерний звон. 1892. ГТГ	И. И. Левитан. Церковь с колокольней в Решме Рисунок. Лист из альбома. ГТГ
41	56	72
Ф. А. Васильев. Эриклик Фонтан. 1872 ГРМ	И. И. Левитан. Владимирка. 1892. ГТГ	И. И. Левитан. Перед грозой. 1893 Рисунок. Два эскиза картины «Над вечным покоем». ГТГ
42	57	73
Ф. А. Васильев. В крымских горах. 1873. ГТГ	И. И. Левитан. У омута. 1892. ГТГ	И. И. Левитан. Летний вечер. Околица. 1899. Рисунок. Эскиз картины «Летний вечер». ГТГ
43	58	74
В. Д. Поленов. Рыбачья лодка. Этрета. 1874. ГТГ	И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894. ГТГ	И. И. Левитан. Окраина деревни. 1880-е гг. Рисунок. ГТГ
44	59	75
В. Д. Поленов. В парке. Местечко Вель в Нормандии. 1874. ГРМ	И. И. Левитан. Март. 1895. ГТГ	И. И. Левитан. Строения у воды На окраине деревушки. В роше. Пейзаж. Дерево. 1890-е гг. Рисунок. ГТГ
45	60	
В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878. ГТГ	И. И. Левитан. Золотая осень. 1895. ГТГ	

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

75		90	106
И. И. Левитан	Зима 1895. Акварель. ГТГ	П. В. Кузнецов. Цветущий сад в Бахчисарае. 1907. ГТГ	Н. П. Крымов. Желтый сарай. 1909. ГТГ
76		91	ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОТОГРАФИИ
И. И. Левитан	Деревня. Ранняя весна. 1888. Акварель. Частное собрание	П. В. Кузнецов. Вечер в степи. 1912. ГРМ	I
77		92	А. А. Федоров-Давыдов. 1934
И. И. Левитан	Дорога в лесу. 1899. Офорт. ГРМ	П. В. Кузнецов. Вечер в степи. 1912. ГТГ	II
78		93	А. А. Федоров-Давыдов и Г. А. Недошвин со студентами искусствоведческого отделения Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. 1945
И. Э. Грабарь.	Сентябрьский снег. 1903. ГТГ	П. В. Кузнецов. Дождь в степи. 1912. ГРМ	III
79		94	В аудитории 1-го Московского государственного университета. Ок. 1927 г. Слева направо: А. А. Федоров-Давыдов, Б. Н. Денике, А. И. Некрасов, В. Н. Лазарев, А. В. Бакушинский, В. Н. Иванов, В. Н. Чепелев.
И. Э. Грабарь.	Мартовский снег. 1904. ГТГ	П. В. Кузнецов. Спящая в шаре. 1911. ГТГ	IV
80		95	А. А. Федоров-Давыдов. 1947
И. Э. Грабарь.	Дельфиниум. 1908. ГРМ	М. С. Сарьян. Глицинии. 1910. ГТГ	V
81		96	А. А. Федоров-Давыдов и А. А. Губер в Венеции. 1958
И. Э. Грабарь.	Утренний чай. 1904. Национальная галерея современного искусства, Рим	М. С. Сарьян. Улица. Полдень. Константинополь. 1910. ГТГ	VI
82		97	А. А. Федоров-Давыдов на Международной художественной выставке в Венеции. 1958
И. Э. Грабарь.	Февральская лазурь. 1903. ГТГ	М. С. Сарьян. Фруктовая лавочка в Константинополе. 1910. ГТГ	VII
83		98	Защита дипломов на заседании кафедры истории и теории искусства искусствоведческого отделения исторического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. 1959. Слева направо: В. М. Василенко, И. Л. Маца, Е. А. Некрасова, А. А. Федоров-Давыдов, Р. С. Кауфман, В. В. Павлов.
И. Э. Грабарь.	Морозное утро. Розовые лучи. 1906. Частное собрание	М. С. Сарьян. Натюрморт. Виноград. 1911. ГТГ	VIII
84		99	Выступление А. А. Федорова-Давыдова на торжественном вечере в Академии художеств СССР, посвященном 60-летию со дня его рождения и 35-летию научной и педагогической деятельности. 1960
В. Э. Борисов-Мусатов.	Изумрудное ожерелье. 1903. ГТГ	М. С. Сарьян. В персидской деревне. 1913. ГТГ	
85		100	
В. Э. Борисов-Мусатов.	Водоём. 1902. ГТГ	М. С. Сарьян. Фишиковая пальма. Египет. 1911. ГТГ	
86		101	
В. Э. Борисов-Мусатов.	Осенняя песнь. 1905. ГТГ	Н. П. Крымов. Ветреный день. 1908. ГТГ	
87		102	
В. Э. Борисов-Мусатов.	Призраки. 1903. ГТГ	Н. П. Крымов. Солнечный день. 1906. ГТГ	
88		103	
В. Э. Борисов-Мусатов.	Куст орешника. 1905. ГТГ	Н. П. Крымов. Рассвет. 1912. ГТГ	
89		104	
П. В. Кузнецов.	Голубой фонтан. 1905. ГТГ	Н. П. Крымов. Пейзаж с деревьями. 1903. Рисунок. ГТГ	
		105	
		Н. П. Крымов.	Радуга. 1908. ГТГ

ПРИЛОЖЕНИЕ

IX

А. А. Федоров-Давыдов на V
Международной выставке гра-
фики в Любляне. 1963

Академии художеств СССР,
посвященном 60-летию со дня
рождения и 35-летию научной
и педагогической деятельно-
сти А. А. Федорова-Давыдова.
1960

Давыдов на ученом совете Мо-
сковского государственного
университета им. М. В. Ломо-
носова. 1966

X

А. А. и И. Н. Федоровы-Давыдо-
вы на торжественном вечере в

XI

В. М. Василенко и А. А. Федоров-

XII

А. А. Федоров-Давыдов. 1962

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Выделены имена художников и номера иллюстраций
- Август III, польский король — 104
- Айвазовский (Гайвазовский) И. К.** — 160, 161, 163
- Акимов И. А.** — 17, 75
- Александр Павлович, великий князь — см. Александр I
- Александр I, император — 76, 104, 114, 118, 128, 130
- Александров Н. А. — 163, 195, 217, 218
- Александров П. А.** — 132
- Алексеев М.** — 104
- Алексеев Ф. Я.** — 8, 9, 11, 33, 51, 56, 60, 68, 70, 79, 80, 81—103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 125—126, 127, 130, 132, 134, 135, 137, 139, 146, 283, 285, 289, 290, 10—13
- Алексей Михайлович, царь — 22
- Алпатов М. В. (Владимиров М.) — 218
- Алферов Н. Ф.** — 131
- Альтман Н. И.** — 287
- Андреев А. Н. — 74, 75, 76
- Аникиева В. Н. — 288
- Антокольский М. М.** — 172
- Анциферов Н. П. — 286
- Апухтин А. Н. — 199
- Арапов А. А.** — 249
- Арватов Б. И. — 287
- Аркадьев Д.** — 146
- Архангельская Н. Э. — 72
- Архипов А. Е.** — 178
- Арцыбушев К. Д. — 292
- Арцыбушева М. И. — 292
- Атанасов Атанас Стойков — 291
- Атkinson Джон Аугустин** — 102, 106, 107, 120
- Ацаркина Э. Н. — 84, 147
- Ашбе (Ажбе) Антон** — 246
- Б-ж-в А-р — см. Бестужев А. А.
- Баженов В. И. — 79
- Бакушинский А. В.** — 111, 129, 287, 1
- Баллас Н. — 189
- Бальмонт К. Д. — 269
- Бантыш-Каменский Д. И. — 74
- Баратынский (Боратынский) Е. А.** — 69, 145, 226
- Батюшков К. Н.** — 14, 18, 45, 69, 70, 71, 76, 77, 97, 101, 106, 132, 137, 146
- Беггров К. П.** — 102, 127, 132
- Безбородко А. А. — 72
- Безсонов С. В. — 73
- Белехов Н. Н. — 75
- Белинский В. Г. — 18, 45, 72
- Белотто Бернардо** — 84, 85, 88, 90, 92, 104, 105
- Белоусов И. А. — 200
- Бельский А. Н.** — 71
- Бенуа А. Н.** — 74, 110, 111, 129, 149, 163, 240
- Бердышев А. П. — 72
- Березин М. Г.** — 56, 57
- Бернулли Иоанн — 25, 73
- Берхем Клас Питер** — 32, 36, 55, 62, 73
- Бестужев А. А. — 107, 130
- Бестужева-Рюмина — 33
- Бетховен Людвиг ван — 210, 219
- Бецкой (Бецкий) И. И. — 55, 77, 105
- Билибин И. И.** — 243
- Благово Д. — 33, 74
- Блок А. А. — 216
- Блюменфельд В. М. — 287
- Бюбров С. С. — 22
- Боггаевский К. Ф.** — 240, 260
- Богданов Н. — 167
- Богданов Я.** — 104
- Богданович И. Ф. — 28
- Боголюбов А. П.** — 166, 290
- Болотов А. Т.** — 24, 25, 26, 31, 72
- Болотов П. А.** — 25
- Бонингтон Ричард Парке** — 147
- Борисов-Мусатов В. Э.** — 178, 246—249, 250—253, 254, 258, 259, 260, 262, 267, 268, 279, 277, 278, 2799, 84—88
- Боровиковский В. Л.** — 48, 105
- Боут Петер** — 32, 73
- Браун К.** — 146
- Брокгауз Ф.-А.** — 78, 110, 129
- Брюллов А. П.** — 102, 132
- Брюллов К. П.** — 145
- Брюллов П. А.** — 204, 219
- Брюль Генрих — 105
- Брюс Я. М. — 75
- Бунин И. А. — 230
- Бурова Г. К. — 290
- Бутурлин М. Д. — 76, 77
- Бьянкале М. — 147
- Бялыницкий-Бируля В. К.** — 163, 206, 207, 210, 211, 219
- В. К. — 77
- Валериани Джузеппе (Иосиф)** — 71
- Варнек А. Г.** — 119
- Васильев П.** — 31
- Васильев Т. А.** — 131, 134, 146
- Васильев Ф. А.** — 8, 9, 10, 148—151, 153—163, 164, 171, 283, 284, 285, 289, 290, 291, 36—42
- Васнецов А. М.** — 186
- Васнецов В. М.** — 168, 177, 179, 188, 189
- Венецианов А. Г.** — 121, 145, 152, 154
- Вергилий Марон Публий — 59
- Вердиль С. С. — 219
- Верне Жозеф** — 36, 77, 84, 108
- Вертов Дзига (Кауфман Д. А.) — 288
- Вианелло Антонио** — 136
- Виктурина М. П. — 219
- Виленская Э. С. — 72

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Владимир Александрович, великий князь — 160
 Воейков А. Ф. — 22, 26, 72, 74
Волошин (Кириенко-(Волошин) М. А. — 263, 279
Воробьев М. Н. — 9, 11, 107, 108, 110—128, 129, 130, 144, 155, 283, 291, 14—23
 Воробьев Н. — 112, 129
Воронихин А. Н. — 105
 Воронцов, граф — 106
 Востоков А. Х. — 14
 Врангель Н. Н. — 74, 76, 107
Врубель М. А. — 12, 178, 219, 247, 251, 285, 286, 292
 Вульфс — 190
 Вяземский А. А. — 58
 Вяземский П. А. — 199
- Габель М. — 72
 Габричевский А. Г. — 287
Гаккерт Яков Филипп — 56, 57, 58, 133
Галактионов С. Ф. — 102, 127, 132, 134—135
Гальберг С. И. 137, 145, 147
 Гапонова О. И. — 290
 Гаршин В. С. — 173
Гаспаро Пьетро — 84
 Гаузенштейн Вильгельм (Иоганн Армбрустер) — 286
Гауш А. Ф. — 253
Гварди Франческо — 88, 104
Ге Н. Н. — 172
Гейслер Христиан Готфрид Генрих — 102, 106, 107, 120
 Георги Иоганн Готлиб — 25, 72, 74, 107
Герасимов С. В. — 289, 291
 Герасимов Я. — см. Фарафонтьев Я. Г.
 Гири Ирём — 286
 Гиршфельд — 26
 Глаголь С. — см. Голоушев С. С.
 Глинка С. Н. — 146
 Глушков И. — 21, 72
 Гнедич Н. И. — 14
Гоген Поль Эжен Анри — 258
 Гоголь Н. В. — 145, 149
 Голицин А. М. — 137, 142
 Голицин А. Н. — 125
 Голицин Д. А. — 36
Головин А. Я. — 240, 253
 Головкин Ю. А. — 133, 134
 Голомбиевский А. — 74
Голоушев С. С. — 74, 76, 129, 217, 218, 219
Голубкина А. С. — 287
 Гольцев В. А. — 218
 Гольцев В. В. — 288
Гонзага (Гонзаго) Пьетро ди Готтардо — 26, 119
Гордеев Ф. Г. — 35
 Горихвостов Д. П. — 19
 Горький А. М. — 218
- Грабарь И. Э.** — 104, 111, 129, 215, 217, 218, 219, 220, 240—243, 244—246, 247, 248, 249, 253, 259, 265, 267, 277, 279, 78—83
Градици Франческо — 84, 104
Гране Франсуа Мариус — 108
 Григорович В. И. — 72, 74, 76, 104, 105, 108
 Григорович Д. В. — 150
 Гримм Г. Г. — 72
Гриммель Иоганн Элиас — 73
 Грингмут В. А. — 195, 203, 217
 Грошева А. А. — 217
- Далькевич М. М.** — 149, 163
Дамам де Мартре Мишель Франсуа — 102, 107
Данилов Ф. Д. — 32
 Дашков П. Я. — 114
Делабарт (Барт де ла) Жерар — 102, 107
 Делиль Ж. — 22, 72
 Дельвиг А. А. — 128
 Демидов А. Г. — 42, 43, 75
 Демидов П. Г. — 42, 43, 75
 Державин Г. Р. — 27, 33, 67, 89, 115
 Десницкий В. А. — 290
Джафаров А. А. И. — 291
Джигант Гиацинто — 136, 144, 147
 Дидерот — см. Дидро Дени
 Дидро Дени — 36
Дитрих Христиан Вильгельм Эрнст — 36, 73
 Дмитриев В. А. — 279
 Дмитриев И. И. — 72
 Дмитриев М. А. — 73
 Долгорукий И. М. — 20
 Донауров М. И. — 75
 Дорошевич В. М. — 220
 Достоевский Ф. М. — 188
 Дрампян Р. Г. — 265, 279
 Дружинин Н. М. — 72
Дубовской Н. Н. — 186
 Дульский П. М. — 286
 Думнов В. В. — 286
- Евдокимов И. В. — 286
Ежевский Н. — 104
 Екатерина II — 17, 24, 75, 81, 89, 104, 105, 146, 250
 Елагин И. П. — 104
Емельянов М. — 104
Ерменев И. А. 23, 44
 Ермилов В. В. — 217
Есаков Е. И. — 146
Ефимов Г. — 104
 Ефрон И. А. — 78, 110, 129
- Жидкова Е. И. — 219
 Жозеф — 57
Жуковский В. А. — 29, 45, 49
Жуковский Я. Е. — 259
- Забела (Забела-Врубель) Н. И. — 292
Захаров А. Д. — 106
 Зильберштейн И. С. — 39, 75, 288
- Зубов А. Ф.** — 82, 89
Зяблов В. Ф. — 31
- Иванов А. А.** — 39, 127, 144, 172, 288
Иванов А. И. — 17
Иванов А. А. — 36
Иванов А. М. — 23, 52, 71, 72, 75
 Иванов Г. — 129
 Иванов И. — 129
 Иванов Л. И. — 219
Иванов М. М. — 31, 32, 51, 56, 60, 61, 63, 80, 81, 110, 113, 114, 116, 119, 121, 132, 133, 135, 146, 290
Иванов С. В. — 178, 189, 200
 Измайлов В. В. — 19, 20, 72
 Иоффе И. И. — 287
- Кавелин К. Д. — 219
Казанова Франческо Джузеппе — 36, 74
 Калинин М. И. — 72
Камнев Л. Л. — 151
Камерон Чарлз — 26
Камуччини Винченцо — 136
Каналетто Антонио (Джованни Антонио) — 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 104, 105
 Карамзин Н. М. — 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 45, 72, 73
Карев А. Е. — 288
Карелли Гонзальфо — 136, 140, 144, 147
 Карлсен Г. Г. — 219
Касаткин Н. А. — 189, 236
Касовский Х. Р. — 73
Катель Франц Людвиг — 136
Кваренги (Гваренги) Джакомо — 106, 115, 121
 Келюс — 67
Кепинов Г. И. — 289
 Кеппен П. — 23, 53, 76, 78
 Кикин А. В. — 106
Кипренский О. А. — 116, 117, 136, 145
Киселев А. А. — 193
Клаубер (Колибер) Игнатий Себастьян — 33, 73, 134
Клодт М. К. — 152
 Кнебель И. Н. — 129
 Княжнин Я. Б. — 15, 16, 17, 72, 80
 Коваленская Н. Н. — 72, 74, 77, 111, 129
 Козлов В. — 76
Козлов Г. И. — 35, 39, 74
 Кокорев В. А. — 74, 75, 76
 Комлевский (Корелин) М. С. — 203, 218
 Кондаков С. Н. — 77
 Коновицер Е. З. — 204
Констебль (Констебл) Джон — 147
 Коноплева М. С. — 74, 75, 104
 Константиан — 121, 130
Кончаловский П. П. — 225, 240
 Корелин М. С. — см. Комлевский М. С.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Корецкий В. Б.** — 289
Корнеев Е. М. — 131
Коро Камиль (Жан Батист Камиль) — 147
Коровин К. А. — 177, 178, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 260
Короленко В. Г. — 173
Кочик О. Я. — 218, 219, 236, 292
Крамской И. Н. — 148, 149, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 172
Крендовский Е. Ф. — 128
Кропотов А. Ф. — 73
Крузенштерн И. Ф. — 73, 132, 135
Крылов И. А. — 18, 80
Крымов Н. П. — 7, 249, 253, 266—278, 279, 101—106
Крюков Л. Д. — 286
Кувшинникова С. П. — 185, 189, 190, 192, 198, 203, 204, 207, 210, 217, 219, 228
Кузнецов П. В. — 253—260, 261, 262, 269, 270, 273, 277, 279, 89—94
Куинджи А. Иг. — 152, 153, 163, 269, 272, 275, 278
Кукольник Н. В. — 74, 109, 110, 129
Кукрыникисы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) — 288, 289
Кунавин А. М. — 123
Куприянов Н. Н. — 287
Куприн А. В. — 240, 289
Куракин А. Б. — 33, 74
Курбатов В. Я. — 72, 75
Кутайсов И. П. — 106

Лансере Е. Е. — 240
Лансере Н. Е. — 72, 75
Лапшина Н. П. — 291
Лебедев В. В. — 288
Лебедев М. И. — 39, 109, 135, 141, 152, 155
Левитан И. И. — 8, 9, 11, 12, 177, 178, 181—189, 190—216, 217, 218, 219, 220, 221—236, 237, 239, 240, 246, 252, 283, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 54—77
Левицкий Д. Г. — 79, 82
Легранд А. — 76
Лелевич Г. (Кальмансон Л. Г.) — 287
Ленин В. И. — 187, 217, 288
Ленский А. П. — 203
Леонов А. И. — 290, 291
Лепренс Жан Батист — 106
Лермонтов М. Ю. — 199, 218, 226
Липкин Б. Н. — 210
Локателли (Лукателли) Андреа — 32, 73
Ломоносов М. В. — 250
Лопухин — 26
Лоррен (Желле) Клод — 55, 62, 107
Лосенко А. П. — 17, 80

Лукомский Г. К. — 75
Луначарский А. В. — 286
Львов А. Н. — 115
Львов Н. А. — 25, 72, 87, 115
Львов П. Ю. — 20
Майков П. М. — 77
Майр Иоганн Георг — 102, 107
Макаров Е. К. — 149
Маковский С. К. — 279
Макогоненко Г. П. — 72
Малевич К. С. — 288
Мальцева Ф. С. — 190, 192, 217, 218, 219
Малютин Н. — 33
Мамонтов С. И. — 177, 292
Маркс Карл — 17, 72, 286
Маргос И. П. — 14
Мартынов А. Е. — 55, 73, 76, 77, 102, 127, 131, 132, 133—134
Мартынов И. — 104
Маруцци П. — 104
Матвеев А. Т. — 259, 279
Матвеев Ф. М. — 51, 55—71, 76, 77, 78, 108, 133, 137, 283, 8, 9
Матейко Ян — 290
Матисс Анри — 258, 266
Маутнер Ф. — 286
Махаев М. И. — 33, 34, 82, 88, 89, 90, 104
Медынцев Н. В. — 219
Мельников А. И. — 118, 130
Мерцалов И. Ф. — 36
Мещерин Н. В. — 242
Мизинова Л. С. — 189, 192, 194
Минин (Сухорук) Козьма — 14, 17
Михаил Павлович, великий князь — 137
Михайлов П. Н. — 131
Михеев В. М. — 160, 164, 215, 216, 220
Мишаллон Ахилл Этна — 137
Моголи-Наги (Мохой Надь) Ласло — 288
Моисеева Т. В. — 6
Моисеенко Е. Е. — 292
Мороз А. Ш. — 286
Мошков И. В. — 123
Муравьев М. Н. — 23, 28, 45, 89, 97
Муравьев-Апостол М. И. — 18
Мусин-Пушкин А. И. — 33, 105
Мухина В. И. — 290
Мушерон Фредерик де (старший) — 32, 73
Мюллер А. П. — 107

Наполеон I (Наполеон Бонапарт) — 18, 59
Нарышкин — 73
Наш-он — 219
Неклюдов И. — 129
Некрасов А. И. — 286, 287
Некрасов Н. А. — 199
Нестеров М. В. — 12, 178, 184, 185, 186, 188, 191, 193, 198, 216, 217, 237, 251

Нецветаев А. С. — 154
Нечкина М. В. — 72
Николай Павлович, великий князь — 121, 130
Никонова И. И. — 217
Нильсен В. С. — 288
Нисский Г. Г. — 290
Новиков Н. И. — 16, 18, 72, 80
Новицкий А. П. — 74, 77, 110

Озерецковский Н. Я. — 107
Озеров В. А. — 14, 17
Озеров Г. — 33
Оленин А. Н. — 14, 74, 76, 77, 78, 105, 122, 125, 128, 130
Орловский А. О. — 121
Островский А. Н. — 273
Остроумова-Лебедева А. П. — 240
Остроухов И. С. — 74, 76, 111, 129, 186

Павел I — 33, 49, 73, 75, 84
Павел Петрович, великий князь — см. Павел I
Паллас Петр Симон — 106
Панафидин Н. П. — 189, 190, 194, 217
Панафидины — 189, 190, 217
Патерсен Бенъямин — 102, 107
Пахомов А. Ф. — 288
Перезинотти Антонио — 32
Переплетчиков В. В. — 217
Перов В. Г. — 284, 288, 289
Петр Великий — 105, 106
Петри Г. Э. — 286
Петров — 237
Петров А. Н. — 75
Петров В. П. — 104, 105, 131, 134, 146

Петров П. Н. — 63, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 114, 117, 129, 130, 146, 147
Петров-Водкин К. С. — 259, 262
Петровичев П. И. — 242
Петрушевский Ф. Ф. — 110, 129
Пикар (Пикарт, Пикард) Питер — 82
Пилявский В. И. — 105
Пименов Ю. И. — 291
Пиранези Джованни Баттиста — 104
Писарев А. А. — 15, 17, 18, 23, 53, 71, 72, 76, 78
Питлоо Антон — 136, 147
Пиццинато Армандо — 291
Плетнев В. Ф. — 287
Плеханов Г. В. — 286
Плещеев А. Н. — 185, 199, 216
Плюшар А. А. — 76, 104, 105
Подобедова О. И. — 243, 279
Пожарский Д. М. — 14, 17
Полевой В. М. — 291
Полевой В. Д. — 165—180, 219, 224, 225, 230, 246, 283, 285, 290, 291, 43—53
Поленова Е. Д. — 240

ПРИЛОЖЕНИЕ

- Поленова (Якунчикова; Н. Борок) Н. В. — 225
 Полонский Я. П. — 158, 199, 216
 Причетников В. П. — 33
 Прокопович Феофан — 89, 105
 Пророкова С. А. — 184, 190, 216, 217, 218, 219, 237
 Прытков В. А. — 190, 193, 217
 Прянишников Ф. И. — 76
 Пугачев Емельян — 16
 Пудовкин В. И. — 292
 Пуни И. А. — 286
 Пуссен Никола — 55, 56, 57, 62, 69
 Пушкин А. С. — 45, 72, 117, 132, 145, 190, 225, 226
Рабус К.-В. И. — 77
 Радищев А. Н. — 16, 17, 18, 19, 72, 79, 80
 Разин Степан — 16
 Рамазанов Н. А. — 77, 109, 110, 113, 129
Растрелли Ф.-Б. — 13
Ребель Жозеф — 136
Редько К. Н. — 287
 Реймерс Г. — 76
Рейсдаль Якоб Изаке ван — 135
 Рейфенштейн И.-Ф. — 56, 57, 77, 133
 Ренан Эрнест (Жозеф Эрнест) — 171
Реннер Пауль — 287
Репин И. Е. — 148, 149, 153, 163, 166, 168, 173, 193, 195, 198, 213, 222, 284, 285, 289, 290, 291
Рерих Н. К. — 240, 253
Робер Гюбер — 36, 49, 50, 75, 84
 Рованский Д. А. — 73, 107
Рокотов Ф. С. — 291
 Романов Н. И. — 76, 111, 129
Ромберг М. Б. — 291
 Ромм А. Г. — 255, 279
 Роуленд Б. (младший) — 291
 Румянцева В. Ф. — 290
 Русакова А. А. — 246—247, 249, 252, 253, 279
Рылов А. А. — 163, 240, 269, 271, 278, 285, 290, 291
Саврасов А. К. — 10, 151, 152, 153, 158, 177—178, 188, 224, 234, 246, 289, 290, 291
Садовников В. С. — 128
 Салаевы — 286
 Сапего И. Г. — 279
Сапунов Н. Н. — 273
 Сарабьянов Д. В. — 290
 Сарычев Г. А. — 73
Сарьян М. С. — 253, 260—266, 269, 270, 273, 277, 279, 95—100
 Сахарова Е. В. — 180
Свиный П. П. — 21, 72, 74, 76, 93, 95, 102, 104, 105, 106, 108, 128, 130, 131, 132
 Северцев-Полилов Г. Т. — 217
Семирадский Г. И. — 173
Сёра Жорж Пьер — 242
 Сергей Александрович, великий князь — 203, 204
Серебряков Г. И. — 33
Серов В. А. — 177, 178, 219, 222, 236, 239, 240, 246, 254, 260, 289, 291
 Сизов В. И. — 195, 202, 215, 220
Симов В. А. — 236
 Симон — 129
Синьяк Поль — 242
Смирнов В. С. — 173
 Смирнов Г. В. — 111, 112, 129, 130
 Собко Н. П. — 84, 104, 107
 Соймонов П. А. — 146
Соколов П. П. — 116
 Соловьев Н. В. — 193, 218
Соломаткин Л. И. — 151
 Сомов А. И. — 74, 76, 78
Сомов К. А. — 250
 Спасский Г. И. — 146
Старов И. Е. — 75
 Старожилов — 102
 Стасов В. В. — 151, 164, 173, 220, 291
 Стернин Г. Ю. — 7
 Стойков А. — см. Атанасов Атанас Стойков
 Стрекалов С. Ф. — 104
 Стрижиговский Йозеф — 287
 Строганов А. С. — 75, 146
 Строганов П. С. — 146, 149, 151
 Суворин А. С. — 217
 Суворов А. В. — 79
Судейкин С. Ю. — 273
 Сумароков А. П. — 14, 15, 72, 80
 Сумароков П. И. — 19, 20, 72
Суриков В. И. — 284, 287, 289
 Суходольский Б. — 71
 Талепоровский В. Н. — 74
Тансыкбаев У. — 291
 Тарабукин Н. М. — 286, 287
 Тарасов Н. Г. — 74, 76, 111, 129
Телегин И. Д. — 135
 Тер-Оганьян Ц. А. — 146
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям — 147
Тиссо Жаме Жак Жозеф — 217
Тихонов М. — 131
 Толстой А. К. — 198, 199, 200
 Толстой Л. Н. — 188
Толстой Ф. П. — 14, 17, 115
Тома де Томон Жан — 106, 115, 117, 119, 121, 129, 135
Тон А. А. — 132
Тонков И. М. — 43
 Третьяков П. М. — 129, 151, 193, 195, 200, 216, 217, 219
 Третьяков С. М. — 129
 Тромонин К. Я. — 73
 Трояновский И. И. — 202
Трубецкой П. Н. — 58
 Трубников А. — 74, 77
 Тургенев И. С. — 167, 169
Турин В. — 146
Турнерелли Эдвард — 286
Угрюмов Г. И. — 17, 80, 82
 Урванов И. — 23, 54, 66, 71, 72, 73, 76, 78, 106
 Успенский А. И. — 72
Уткин П. С. — 259, 269, 279
Ухтомский Г. А. — 135
Фальк Р. Р. — 240
Фарафонтьев (Герасимов) Я. Г. — 32, 55, 56, 77, 104
 Федоров Б. — 108, 128
 Федоров И. В. — 290
 Федоров-Давыдов А. А. — 7, 8, 9, 10, 11, 12, 60, 74, 146, 283, 284—285, 290, 291, 292, I—XI
Фейнберг Л. Е. — 288
Фелисьен Андре — 23
Феофилактов Н. П. — 249, 279
 Фет (Шеншин) А. А. — 216
 Фиала Владимир — 182
Филимонов Я. Я. — 33
 Фиорилло И.-Д. — 74
 Фонвизин Д. Н. — 16, 18, 80
Францев М. — 286
 Френкель Л. Д. — 286
 Хартфильд Джон (Херцфельд Хельмут) — 288
 Херасков М. М. — 17, 28, 80
Ходовецкий Даниель Николаус — 107
Хуберт Вильгельм — 136
 Цветков И. Е. — 73
Цорн — 55
Цукарелли Франческо — 32, 73
 Чайковский П. И. — 219
 Чаренц (Согомонян) Е. А. — 265
Чекалевский П. П. — 15, 42, 54, 72, 75, 76, 104, 129
Ческий И. В. — 130, 135
Ческий К. В. — 48, 135
 Чехов А. П. — 185, 187, 189—190, 192, 200, 203, 205, 208, 216, 217, 228
 Чехов М. П. (М. Богемский) — 200
 Чехова М. П. — 189
 Чирков Е. — 130
 Чирков Ф. Е. — 130
 Чужак (Насимович Н. Ф.) — 287
 Чуйко В. В. — 215, 220
 Чуковский К. И. — 217
 Шагинян М. С. — 286
 Шаликов П. И. — 19—20, 28
 Шапиро А. Я. — 290, 291
 Шебуев В. К. — 59
Шибанов М. — 23, 43
Шиллинговский П. А. — 286
 Шильдер Н. К. — 130
Шишкин И. И. — 149, 152, 153, 155, 157, 159, 162, 163, 222, 290, 292
 Шмаринов Д. А. — 289
Шмельков П. М. — 151
Шмит Ф. И. — 287
 Шпицер С. М. — 224
Штеренберг Д. П. — 287

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Шторх А. К. — 107
 Шувалов И. И. — 37, 56, 73
 Шустов С. Л. — 117
 Шустова К. Л. — 117
- Щедрин Семен Ф. — 7, 31, 32—50, 51, 56, 61, 62, 63, 68, 71, 73, 74, 75, 81, 91, 108, 115, 132, 133, 134, 135, 140, 146, 283, 289, 290, 1—7
 Щедрин Сильвестр Ф. — 69, 84, 100, 107, 109, 131, 135—146, 147, 152, 283, 289, 290, 291, 24—35
 Щукин С. И. — 266
- Эвальд В. — 147
 Энгельс Фридрих — 72
 Эфрос А. М. — 147, 258, 279
 Эттингер П. Д. — 104
- Юон К. Ф. — 218, 240, 249, 269, 279
 Юсупов Н. Б. — 58, 59, 75
 Юферова А. А. — 216
- Языков Н. М. — 199
 Якубовский И. — 31
 Якунчикова М. В. — 240
 Яремич С. П. — 74
 Ярцев Г. Ф. — 193
- Becker F. — 73
 Biancale M. — 147
 Blanc Ch. — 74
 Gabillot G. — 75
 Dussieux L. — 107
 Frietzche H.-A. — 105
 Logu G. de — 147
 Nagler G. C. — 73
 Kozakiewicz St. — 104
 Ojetti U. — 147
 Pignati M. — 147
 Posse G. — 104
 Reimers H. — 74
 Stephen L. — 107
 Thieme U. — 73

СОДЕРЖАНИЕ

**Г. Ю. СТЕРНИН
А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ —
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ
РУССКОГО ПЕЙЗАЖА
7**

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

**ФОРМИРОВАНИЕ
НОВОГО ВОСПРИЯТИЯ
ПРИРОДЫ
13**

**СЕМЕН ЩЕДРИН
И ЕГО КРУГ
31**

**ФЕДОР МАТВЕЕВ
51**

**Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ
79**

**МОЛОДОЙ МАКСИМ ВОРОБЬЕВ
108**

**СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН
И ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ
131**

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

**Ф. А. ВАСИЛЬЕВ
148**

**В. Д. ПОЛЕНОВ
165**

**ПОИСКИ
БОЛЬШИХ ОБРАЗОВ
181**

**И. И. ЛЕВИТАН.
РИСУНОК. АКВАРЕЛЬ
221**

**О НОВОМ ХАРАКТЕРЕ ПЕЙЗАЖА
ПОСЛЕ ИМПРЕССИОНИЗМА
238**

**ИЛЛЮСТРАЦИИ
№ 1—106
1—XII**

**ПРИЛОЖЕНИЕ
БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ
СПРАВКА
283**

**БИОГРАФИЧЕСКАЯ
СПРАВКА
284**

**А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ
СПИСОК
ОСНОВНЫХ ТРУДОВ
286**

**СПИСОК
ИЛЛЮСТРАЦИЙ
293**

**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
297**

**АЛЕКСЕЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ**

**РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ
XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Редактор
К. Г. Мискарян
Художник
А. А. Зубченко
Художественный редактор
Л. Е. Горячкин
Технический редактор
С. М. Привезенцева
Корректоры
**Е. Н. Куткина,
И. А. Шорсткина**

ИБ № 1006

Сдано в набор 26.09.84. Подписано в печать 03.12.85. А07343
Формат 70 × 100^{1/16}
Бумага для текста офсетная 100 г, для иллюстраций мелованная 120 г
Гарнитура шрифта обыкновенная новая
Печать текста — офсет, иллюстраций — высокая
Усл. п. л. 24,7 + вкл. 10,4. Усл. кр.-отт 76,7. Уч.-изд л. 24,403 + вкл. 8,648
Тираж 25 000. Зак. 2603 Изд. № 1—261
Цена 3 р. 90 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Набрано в Экспериментальной типографии ВНИИ полиграфии
Государственного комитета СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30

Отпечатано в Московской типографии № 5 «Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Московская, 21

Федоров-Давыдов А. А.

Ф.32 Русский пейзаж XVIII — начала XX века. — М.: Советский
художник, 1986. — 304 с. с илл.

3 р. 90 к. 25 000 экз.

Сборник исследований и очерков крупнейшего советского ученого, историка искусств, посвященный пейзажу в русском изобразительном искусстве

Ф 4901000000-024 9-85
084(02)-86

ББК 85.1444

библиотека
Беспалова



СССР

1911

1911